Grid Modorcea

Actualitatea în filmul

Editura ALL

GRID MODORCEA

ACTUALITATEA ŞI FILMUL

Editura ALL
Bucureşti

Argument

Necesitatea unei lucrări dedicate filmului de actualitate a fost impusă, pe de o parte, de practica propriu-zisă a cinematografului autohton, respectiv de numărul foarte mare de filme pe teme de actualitate produse în ultimii 45 de ani, iar, pe de altă parte, de calitatea neconcludentă a celor mai multe dintre ele şi, implicit, de lipsa de înţelegere, fie la nivelul creaţiei, fie la nivelul receptării, a acestui gen de filme, în jurul cărora, în pofida faptului că subiectul s-a aflat şi se află mereu la ordinea zilei, s-a creat şi se creează confuzii valorice.

Inexistenţa unui studiu pe această temă atât de importantă se explică poate prin impresia că filmul de actualitate, aşa cum s-a acreditat nu o dată ideea, „nu pune probleme teoretice deosebite", fiind considerat ceva de la sine înţeles, care ţine de bunul-simţ şi de domeniul evidenţei şi, ca atare, ar sta numai în sarcina practicii! Dar aşa se întâmplă cu orice lucru care pare, la prima vedere, simplu. La o privire mai atentă însă, el ne apare profund şi complex ca viaţa însăşi. Se uită probabil că *actualul* este o categorie filosofică încă de pe vremea lui Aristotel şi, prin urmare, transfigurarea artistică a ceea ce este şi nu este în acelaşi timp, a actualului şi a potenţei, devine, trebuie să devină marele pariu al oricărui cineast. Dovadă că filmele noastre aşa-zise de actualitate, cu unele excepţii, au fost *ab initio* inactuale din punctul de vedere al înţelesului pe care i-l vom da conceptului de actualitate. Aici teoria îşi reclamă drepturile şi se constituie în suportul inevitabil al noii practici de azi şi de mâine.

În consecinţă, ne propunem să arătăm ce trebuie să se înţeleagă prin filmul de actualitate, ce fel de comunicare (receptare) presupune el într-o lume a vitezei comunicaţionale stăpânită de mass-media şi caracterizată prin formula *communico-ergo sum*[a],

---

[a] *Cf. De la silex la siliciu. Istoria mijloacelor de comunicare în masă*, coord. Giovanni Giovannini, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1989, p. 267.

Scanned with CamScanner

aflată la baza mitologiei comunicării, şi, în fine, ce loc ocupă el în *civilizaţia prim-planului,* pe care însuşi o reprezintă, ca factorul principal ultim venit şi cel mai activ, de avangardă, al evoluţiei cunoaşterii umane.

Aşadar, apare nevoia de a limpezi în mod sistematic, pe temeiul unor criterii ştiinţifice, o astfel de problemă fundamentală, mai ales pentru noul cinematograf românesc, căruia evenimentele din decembrie 1989 i-au dat şansa unei explozii ce l-ar putea face comparabil, dat fiind únele premise istorice asemănătoare, născătoare de o nouă lume, cu *neorealismul,* curentul *Free Cinema* sau cu *Der Junge Deutsche Film,* numit apoi „Noul Film German", considerat de *Time* „the liveliest in Europe", cel mai vital din Europa[a]. Această nevoie, spuneam, provine, în primul rând, din situaţia concretă în care s-a aflat ani de zile cinematografia naţională, angajată, odată cu primul film „şantierist", într-o falsă cursă de autodeterminare a unui profil inconfundabil, de găsire a propriei identităţi prin realizarea unor aşa-numite „filme reprezentative pentru prezentul măreţ al poporului român", filme ce s-au dorit, desigur, specific naţionale şi, implicit, cu o largă rezonanţă universală. Numai că drumul era greşit. Bineînţeles, buna-credinţă a unor cineaşti nu poate fi pusă la îndoială. În acest sens, a existat o preocupare permanentă pentru filmul de actualitate. Lucru firesc dacă ne gândim că orice artist autentic vrea să fie înainte de toate „ecoul" sau „conştiinţa" epocii în care trăieşte şi, ca atare, caută să-şi exprime punctul de vedere faţă de ea. Cu atât mai mult natura celei de-a şaptea arte permite implicarea profundă în real, în social, datorită modalităţii sale de comunicare mai puţin convenţionale şi abstracte decât a celorlalte arte. Şi cu toate acestea, cu toată nobila şi constanta angajare a cineastului român pe calea actualităţii, nu avem încă o capodoperă de acest fel sau măcar un număr de filme de actualitate importante intrate în conştiinţa publicului de pretutindeni.

Faptul este cu atât mai mult surprinzător cu cât talente au existat şi există, cu cât „profesiunile de credinţă" abundă de terminologia actualităţii, din păcate până mai ieri o terminologie de lemn, redusă

---

[a] În *Secolul 20* nr. 277-279/1984, p. 7

Scanned with CamScanner

la expresii ca „filme rupte din viaţă", cu „eroi ai zilelor noastre", cu „oameni noi" etc. Dimpotrivă, a existat chiar o tendinţă calofilă, asumată conştient de cineaşti ca Veroiu sau Piţa, de a „evada" din prezent sau, în alte cazuri, de a-l reflecta cu mijloacele spectacolului de divertisment. E clar că la noi, ca în nici o altă „ţară socialistă", cineaştii au „făcut jocul" puterii, care a marginalizat viclean însăşi actualitatea, fără ca acest lucru să aibă vreun ecou în filmele noastre. Ceea ce înseamnă că nu s-a meditat adânc la conceptul de actualitate.

Marile filme, *probele* sau *urmele* zguduitoare care să reflecte adevărul despre tot ce s-a petrecut în ţara noastră în perioada postbelică, în „era ticăloşilor", cu expresia lui Marin Preda, lipsesc. Nu există un *Omul de marmură* românesc, un *Sărmanii flăcăi* sau un *Dragostea unei blonde!* După cum, aşa cum vom arăta, nu există un *Moromeţii* (deşi un film s-a tras după roman) al cinematografului românesc! Din păcate, „originalitatea" lui, de la *Nunta de piatră* la *Glissando,* s-a bazat pe o „estetică de împrumut". Cineaştii noştri nu au avut, se pare, şi continuă să nu aibă, cum ne-o demonstrează jalnicele pelicule ale producţiei post-decembriste, conştiinţa că filmul are un imens rol demitizator. Însăşi natura cinematografului a fost şi continuă să fie trădată. Se uită că a reflecta filmic un eveniment înseamnă a-l actualiza, adică a avea *imaginea documentară* a lui, a-l aduce în prim-plan. Ficţiunea trebuie să fie în spiritul documentului, al faptelor. Fără această capacitate de a fi seismograful realităţii, „cineochiul" ei, nici un film nu va da impresia aceea atât de puternică de autentic, de viaţă şi adevăr pe care o dau marile filme ale actualităţii, de la un *Crucişătorul Potiomkin* (1925) sau *Hoţi de biciclete* (1948) la un *Omul de marmură* (1977), *Ultimul împărat* (1987) sau *Lista lui Schindler* (1994).

Prin urmare, izbânzile şi eşecurile filmului de actualitate sunt, într-o mare măsură, în funcţie de acest criteriu de creaţie, rezultatele notabile obţinându-se atunci când cineastul nu a trădat natura documentară a mijlocului său de expresie, când, deci, nu a trădat miezul (esenţa) realităţii, adevărul vieţii. În acest fel, el nu va trăda nici ceea ce este permanent în lucruri. Adică nu va trăda nici elementul estetic care scoate faptul din cotidian şi îi dă expresie

Scanned with CamScanner

universală. De la înţelegerea *actualităţii* ajungem astfel la **înţelegerea** *actualităţii estetice,* acesta fiind conceptul central al studiului de faţă.

Pentru a aprofunda acest concept, care ne va duce la adevărata înţelegere a artei, a dublei sale naturi, care o face, prin elementul documentar, să aparţină epocii în care artistul a creat, să aparţină prezentului, clipei, iar, prin elementul estetic, să aparţină eternităţii, permanenţei, de unde şi expresia „clipa eternă" atribuită artei, am apelat la autoritatea unor mari gânditori şi creatori. E vorba în special de Platon, Kant şi Eminescu. Firul roşu care leagă gândirea lor este conceptul de actualitate, respectiv de *actualitate estetică,* singurul care poate face ca un eveniment „actual" petrecut în timpul lui Homer, să spunem, să fie, sub forma materializării artistice, contemporan cu noi.

Evident, nici Platon, nici Kant, nici Eminescu nu au folosit expresia „actualitate estetică"[a]. Dar, aşa cum vom vedea, acesta era sensul adânc pe care ei îl atribuiau unor concepte ca *anamnesis, a priori* şi *archaeus.* Dovadă că ele, „inactuale" poate în plan filosofic, fără acoperire în plan ştiinţific, pentru că nu există idei înnăscute, sunt, paradoxal, profund actuale în domeniul estetic. Însăşi viaţa unor astfel de concepte se datorează faptului că marile idei filosofice sau ştiinţifice sunt la origine idei poetice, se nasc, adică, din pure intuiţii artistice, aşa cum ele ne apar *a posteriori,* atunci când se dovedeşte că sistemul care le-a „îmbrăcat" e depăşit de evoluţia cunoaşterii umane (vezi, de pildă, „teoriile" sistemului solar). Preluându-le însă critic, vom observa valoarea estetică a unor atare teorii sau a altora pe care le-au generat, cu foloase inestimabile în problema care ne interesează. În acest sens am apelat, deci, la conceptele de *anamnesis, a priori* şi *archaeus* ca la nişte „formule magice", ca la nişte „figuri de stil" geniale, ca la nişte mari metafore poetice prin care, ca printr-o poartă deschisă către esenţa artei, a esteticului, putem vedea mai limpede ce înţelegem prin actualitate, ce este actualitatea estetică, respectiv cum se împacă prezentul, viziunea „actuală" asupra lumii, asupra unei

---

[a] Eminescu a folosit, în schimb, o singură dată, cu acelaşi înţeles, expresia *actualitate permanentă,* când a prefaţat traducerea sa din Balthasar Gracian astfel: "În acel *criticon* se găseşte însă o istorie de o actualitate permanentă, pe care ne permitem a o reproduce pentru cititori, fiind un fel de alegorie a timpului de faţă" (*O alegorie veche şi privirea nouă,* în *Opere,* vol. XIII, Ed. Academiei, 1985, p. 593).

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

anumite epoci, cu arta, cu emoţia estetică. În acest fel, înseşi ideile abstracte pe care le cuprind teoriile ce au la bază asemenea concepte, obscure poate în planul adevărului ştiinţific, vor fi inteligibile şi emoţionante în plan estetic, unde îşi dobândesc adevărata lor valoare cognitivă.

În această ordine de idei, nu credem să existe teorii mai poetice decât *anamnesis*-ul, *aprorism*-ul şi *archaeus*-ul eminescian! Pentru că ele dăinuiesc şi se verifică numai în/ şi prin realitatea artei, a visului, cu toate că aceste viziuni poetice au fost exprimate fie sub forma dialogului filosofic sau socratic, Platon creând primul personaj-filosof din istoria artei; fie, la Kant, sub forma discursului speculativ, transcendental, a cărui inteligibilitate se bazează constant pe formulări plastice, pe metafore şi comparaţii demne de un mare poet (cum ar fi aceasta, de pildă, cu care îşi începe „încheierea" *Criticii raţiunii practice:* „Două lucruri umplu sufletul cu veşnic nouă şi crescândă admiraţie şi veneraţie, cu cât mai des şi mai stăruitor gândirea se îndreaptă spre ele: Cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine"); fie, în cazul lui Eminescu, sub forma literaturii, respectiv a prozei filosofice, prin care poetul nostru reuşeşte să creeze o sinteză artistică, o metaforă unică a Ideilor poetice exprimate până la el de toţi marii gânditori subiectivi, idealişti, ai lumii. Această sinteză a fost posibilă, cum vom arăta, prin procesul actualizării estetice. Ceea ce este subiectiv şi poate neviabil din punct de vedere ştiinţific devine astfel obiectiv, material (prin însăşi existenţa operei ca atare!) şi viabil din punct de vedere estetic. Este un câştig uriaş şi pentru teoria cunoaşterii, căci nu o dată esteticul, sub forma mitului, bunăoară, a fost oglinda - şi uneori a ţinut chiar locul - cunoaşterii ştiinţifice. Însuşi agnosticismul filosofic ni se relevă, dintr-o astfel de perspectivă, ca o cale de cunoaştere estetică.

Acest lucru este posibil şi dintr-un alt motiv. Dacă, la origine, intuiţia poetică poate fi tot una cu intuiţia ştiinţifică, ceea ce arată că nu putem şti până unde ţine gândirea filosofică şi de unde începe gândirea poetică, un asemenea fapt trebuie pus şi pe seama predispoziţiilor înnăscute ale geniului. Prin numărul mare de *sinapse*, geniile ajung la generalizare, la abstractizare, mai repede decât omul simplu. Sinapsele cu care au fost hărtuiţi le îngăduie intuiţii şi asociaţii dintre cele mai neaşteptate. *Apriorismul*, teoria celui mai

Scanned with CamScanner

speculativ filosof, devine o metaforă poetică datorită tocmai acestei explicaţii fireşti că sinapsele oamenilor foarte dotaţi fac posibilă inexistenţa graniţelor cunoaşterii, fac posibilă puntea dintre estetic şi ştiinţific sau filosofic. Genii ca Platon, Kant şi Eminescu au avut, aşadar, o capacitate asociativă excepţională, care a depăşit cu mult normalul. Această capacitate poate fi numită, în fond, *capacitatea actualizării,* a prezentificării, care face posibilă trăirea *a priori,* eternizarea clipei, aducerea în prim-planul actualităţii a trecutului sau viitorului, care face posibilă, cu alte cuvinte, arta, lumea visului, şi, implicit, odată cu ele sau prin ele, cunoaşterea şi acţiunea.

În acest fel, actualitatea, cum o vom înţelege aici, înseamnă şi acţiune, şi eficienţă. Omul nu este numai *homo sapiens,* un meditativ, ci şi *homo edificant,* adică fiinţa care construieşte, care edifică, care înfăptuieşte ceva. Existenţa *in actu* presupune, deci, acţiunea care duce la o împlinire, la o realizare, care dă valoare vieţii şi omului însuşi. Nu oare în câmpul acestui înţeles trebuie privit filmul de actualitate, profunda sa chemare socială?! Mai mult, în acest originar sens aristotelic trebuie înţelese şi conceptele de *anamnesis, a priori* şi *archaeus,* ca adevăratele principii vitale ale vieţii, ale cunoaşterii, ale existenţei. Şi nu oare în acest mod le-au conceput înşişi autorii lor, dovadă că au creat din/şi cu ele opere nepieritoare?! Asemenea înfăptuiri *in actu* nu ar fi fost însă posibile dacă teoriile respective proveneau din idei lipsite de intuiţie artistică, dacă se reduceau numai la un înveliş agnostic, subiectivist şi idealist, dacă nu se bazau pe experienţă, dacă nu aveau actualitate estetică. Însuşi Kant o spune în *Critica raţiunii pure,* cu o formulare celebră: „Idei fără intuiţii sunt goale, intuiţii fără concepte sunt oarbe".

Dar ideile şi intuiţiile nu se nasc în noi din nimic, ci se manifestă în/şi prin experienţă. Chiar filosoful de la Königsberg a respins orice dogmatism şi a negat metafizica înţeleasă ca ştiinţă *a priori,* dând experienţei un rol determinant, cum afirmă el în *Prolegomene:* „Turnurile înalte şi marii metafizicieni care le seamănă - în preajma unora ca şi a altora vântul suflă de obicei cu putere - nu sunt pe măsura mea. Locul meu este *bathos*-ul (adâncul) rodnic al experienţei..." Şi, în continuare, Kant atrage atenţia că termenul transcendental „nu desemnează ceva ce trece dincolo de orice experienţă, ci ceva ce îi precede *(a priori),* dar nu are altă menire

Scanned with CamScanner

decât să facă posibilă cunoaşterea prin experienţă"[a]. *Apriorismul* sau criticismul kantian exprimă o reacţie faţă de empirismul sceptic al lui David Hume, care la rândul lui a preluat empirismul lui Locke şi Berkeley, pe care Kant îi numeşte „idealişti dogmatici". Comparativ cu principiul care stă la baza teoriilor acestor „dogmatici", ca şi la baza „idealismului sceptic al lui Descartes", principiu, spune Kant, cuprins în formularea: „Orice cunoaştere prin simţuri şi experienţă nu este decât simplă aparenţă, şi adevărul se găseşte numai în ideile intelectului pur şi ale raţiunii pure", dimpotrivă, principiul care domină şi determină gândirea sa este acesta: „Orice cunoaştere a lucrurilor prin intelect pur sau raţiune pură nu este decât simplă aparenţă, şi adevărul se găseşte numai în experienţă". Aşa stând lucrurile, idealismul critic, cum însuşi Kant şi-a numit sistemul filosofic, este atât de diferit de orice alt idealism încât „face ca întreaga cunoaştere *a priori,* chiar şi cea a geometriei, să dobândească acum, pentru întâia oară, acea realitate obiectivă ce nu ar fi putut fi afirmată nici măcar de realiştii cei mai înflăcăraţi..."[b]

Înţelegerea eronată a sistemului kantian s-a datorat, desigur, complexităţii şi prolixităţii lui sau poate ambiguităţii unor termeni. Dar, după cum lesne observăm, conceptul de *a priori,* care ne va ajuta să înţelegem ce este în esenţa sa actualitatea estetică, nu este rupt de experienţă, mai mult, o face posibilă. În orice caz, *a priori* nu înseamnă „înnăscut". În afară de aceasta, Kant, prin metoda sa transcendentală, nu şi-a pus problema genezei psihologice a ideilor, pe el l-a interesat în primul rând valoarea lor epistemologică şi nicidecum explicarea genetic-psihologică a lor, care îi preocupase, într-adevăr, pe filosofii dinaintea lui, ca Locke, Leibniz sau Hume. În opoziţie cu raţionalismul, empirismul şi scepticismul, criticismul kantian vizează *valoarea obiectică a ideilor,* capacitatea de cunoaştere a omului, experienţa gândirii umane, cu alte cuvinte, valoarea cunoştinţelor, lucru care nu depinde de vreo explicaţie psihologică sau de vreun descriptivism psihanalitic, ci stă în sarcina teoriei cunoaşterii.

---

[a] Vezi I. Kant, *Prolegomene,* Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1987, p. 181.

[b] Ibid., p. 182-183.

Scanned with CamScanner

Filosofia kantiană, care a fost asimilată atât de creator de Eminescu prin arta *archaeus*-ului său (e întâmplător oare că lui îi datorăm prima încercare de a traduce în româneşte, în perioada studiilor berlineze, *Critica raţiunii pure*?!), se află la o răspântie a cunoaşterii, a evoluţiei gândirii umane, viabilitatea ei fiind dovedită de existenţa filosofiei ulterioare, care s-a raportat la ea. Fără sistemul kantian, n-ar fi existat sistemele lui Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, nici chiar cele materialiste. Viabilitatea sistemului kantian nu stă, bineînţeles, în noţiunea de *lucru în sine,* de pildă, pe care a combătut-o un Schopenhauer, şi nici în separarea lumii fenomenale de lumea noumenală, rămăşiţe agnostice ale gândirii lui, ci în caracterul lui activ, bazat pe experienţa cunoaşterii *a priori* şi, deci, pe trăirea *a priori,* sferă comună experienţei artistice, dovadă ecoul gândirii kantiene în creaţia atâtor mari scriitori, în frunte cu Eminescu. Apriorismul are, aşadar, actualitate estetică, este o filosofie *in actu.* Însăşi întrebarea fundamentală a *Criticii raţiunii pure:* „Cum sunt posibile judecăţile sintetice a priori?", vizează valorile de obiectivitate şi progres ale ştiinţei, pentru că pune în centrul cunoaşterii rolul activ al *subiectului.* În acest sens, criticismul este o teorie subiectivă, iar conceptul de *a priori* o metaforă poetică. Nemaivorbind de faptul că, aşa cum susţin gânditorii neokantieni, Kant aduce nou în teoria cunoaşterii o sinteză intelectuală (pe urmele lui, Eminescu va aduce o *sinteză estetică*), sinteză cu caracter de universalitate şi necesitate, prin care se explică şi valabilitatea şi progresul cunoaşterii.

Dar însuşi *anamnesis*-ul este un apriorism *avant la lettre.* Ceea ce înseamnă că există o constantă, o permanenţă a naturii umane prin care orice fapt poate fi adus în actualitate, în prim-planul experienţei. Omul e înzestrat cu capacitatea actualizării, cum spuneam. Dar cum are loc acest proces? Pe calea povestirii. Omul este, deci, un *homo epicus.* Ca atare, povestirea este forma ideală, profund omenească, a oricărei actualizări, a oricărei cunoaşteri. *Anamnesis*-ul, *apriorism*-ul şi *archaeus*-ul sunt poate cele mai frumoase şi desăvârşite poveşti ideatice ale lumii. Cu ajutorul acestor poveşti sui-generis am putut adânci aria conceptului de actualitate, am putut arăta ce este actualitatea ca *anamnesis* şi ca *poveste,* pentru că ele sunt expresiile geniale ale unor activităţi creatoare, teoretice şi practice, inegalabile.

Scanned with CamScanner

După cum, prin poveste, toate speculaţiile filosofice se manifestă *in actu,* în obiectivitatea actualităţii. Categoria actualităţii ne indică un fapt extraordinar: ceea ce este valabil, important şi interesant dintr-un sistem teoretic şi ce nu, ne indică ceea ce este viu, respectiv ceea ce are viaţă estetică, în opoziţie cu orice înveliş mistic sau agnostic, pe care îl scoate în evidenţă ca pe un lucru definitiv mort.

Pe de altă parte, *anamnesis*-ul, *apriorism*-ul şi *archaeus*-ul au loc şi trăiesc prin actualizare, printr-un fenomen propriu artei. Spunând (povestind) că ele se petrec înainte de orice experienţă, nu înseamnă că nu s-ar petrece în actualizarea gândirii. Experienţa gândirii, a aducerii aminte, a trăirii *a priori* se petrece în cea mai pură prezenţă. Or tocmai această perspectivă a actualităţii, care face ca un lucru sau un fenomen să ne apară ca important sau nu, conferă teoriilor amintite suport obiectiv, rol creator, activ. Mai mult, actualitatea este gândire *in actu,* este înfăptuire, cum am văzut. Omul edifică numai în/şi prin actualitatea gândirii, ca experienţă vie a trăirii pure, nemijlocite, a intelectului. În acest mod, *anamnesis*-ul, *apriorism*-ul şi *archaeus*-ul eminescian ne apar ca nişte „chei de boltă" prin care ni se explică omul, cunoaşterea, universul şi interconexiunile dintre ele. Prin cuvinte ca *anamnesis, a priori* şi *archaeus* toate speculaţiile devin parcă poezie, literatură, manifestându-se în obiectivitatea actualităţii, căci ele n-ar fi fost posibile fără existenţa vie a fiinţei umane, a gândirii şi, deci, a exprimării ei, fără judecata şi simţirea omenească fiinţând numai în *prezent.* „Prezenţa, spunea Goethe, este o zeiţă foarte puternică". Unghiul actualităţii, al prezenţei, al prezentificării, este un unghi obiectiv. Fără această realitate, fără prezenţa fiinţei povestitoare, n-ar exista nici realitatea subiectivă, viaţa ei interioară. Nu întâmplător am ales, deci, pentru demonstraţia ideilor noastre, nişte existenţe geniale, nişte personalităţi de talia lui Platon, Kant şi Eminescu înzestrate cu puteri asociative ieşite din comun datorită unei viguroase dezvoltări a sinapselor, a legăturilor neuronice ale sistemului lor nervos.

Actul subiectiv al creaţiei nu are, prin urmare, raţiune de a fi decât prin existenţa fiinţei. *Creez pentru că exist.* Subiectivitatea se manifestă numai prin experienţă, numai prin trăirea *in actu* a fiinţei, prin existenţa ei fizică, numai prin actualitate. Spiritul universului însuşi, spune Eminescu, se încearcă în fiecare om numai în prezent,

Scanned with CamScanner

în clipa de faţă. Omul este întruchiparea lui Archaeus, pentru că el poate face clipa să dureze şi poate aduce în actualitate, în prim-planul istoriei, ceea ce este etern. În ultimă analiză, *anamnesis*-ul, *apriorism*-ul şi *archaeus*-ul sunt explicaţii literare mult mai complexe, mai vii şi mai adevărate decât orice altă explicaţie, cuprinzând în ele însuşi drumul cunoaşterii, care este la început subiectiv. Această triadă de aur a gândirii poetice a lumii, care conţine cele mai frumoase poveşti ale cunoaşterii este atât de vie şi actuală încât nu poţi să nu recunoşti că la baza ei s-au aflat nişte intuiţii artistice geniale. Nu aspectul contradictoriu şi idealist al acestei gândiri ne-a interesat aici, ci rodul unor experienţe de excepţie prin care să putem arăta mecanismul actualităţii estetice în toată complexitatea lui, cum vom vedea în capitolul *Ecuaţia incluziunii.*

Eminescu a ştiut să fructifice ideal în creaţia sa „triada de aur" punând la fundamentul genialei sale intuiţii poetice idei sau poveşti *a priori* şi o întreagă memorie vie a omenirii, implicit a poporului român. Opera sa este poate rezultatul cel mai îndrăzneţ şi original a tot ce a dobândit cunoaşterea umană până la el, este însăşi sinteza actualităţii. Dovadă profunda ei natură audio-vizuală, prevăzând cinematograful, care este prin definiţie o artă de sinteză. Aşa cum am arătat în cartea *MAGUL CĂLĂTOR,* nu există poezie sau creaţie eminesciană să nu conţină un spectacol audio-vizual, să nu prevadă această sinteză a viitorului, care a fost visul dintotdeauna al artiştilor, acela de a realiza o reflectare integrală a realităţii, aspect pe care îl vom analiza când vom vorbi de experienţa şcolii italiene de cinema, a cărei valoare se întemeiază tocmai pe resursele unei literaturi de natură audio-vizuală, cum a fost, încă din startul acestei cinematografii, creaţia lui D'Annunzio. Iată de ce considerăm că şcoala naţională de film trebuie să se sprijine pe opera lui Mihai Eminescu, a acestui geniu tutelar al neamului românesc. Prin ea, cinematograful autohton va căpăta ceea ce i-a lipsit întotdeauna şi îi lipseşte şi acum, când i s-a ivit şansa unei veritabile geneze: coloana vertebrală, principiul vital, inconfundabila lui actualitate estetică.

Scanned with CamScanner

1. Accepţiuni ale conceptului de actualitate

Actualitatea ca Archaeus

Archaeus este un concept cheie aflat în centrul gândirii şi creaţiei eminesciene, care adună, ca un nod magic, toate înţelesurile asupra lumii, luminându-le, pe cale estetică, printr-un nou înţeles, de ordin primordial pentru noi, el fiind însăşi actualitatea în ipostaza sa *a priori.* Actualitatea sau prezentul, cum se exprimă de fapt Eminescu, pe care îl consideră „patria vieţii". A vorbi deci despre Archaeus înseamnă a vorbi despre *apriorismul actualităţii.* Adică despre faptul că actualul, prezentul, e tocmai „clipa eternă" care se naşte în noi, în orice organism, o dată cu viaţa, înaintea oricărei experienţe. Însă Archaeus -principiul vieţii şi, implicit, al actualităţii - se găseşte în materia cosmică, în afară de spaţiu şi timp. E un ferment veşnic care, într-o infinitate de forme (arhei) - şi sunt atâţia arhei câte organisme sunt - conservă viaţa. Arheul este o „lege de univers" de natură psiho-fizică şi, ca atare, fiecare organism este corporal şi imaterial în acelaşi timp. Mai mult, el rămâne identic cu sine însuşi, oricâte prefaceri exterioare ar cunoaşte. Conservând viaţa, Archaeus conservă şi identitatea formelor ei. Principiul vieţii se suprapune astfel peste principiul identităţii. Archaeus este totodată şi forţa generatoare a vieţii şi factor de echilibru în orice organism.

De unde a luat Eminescu această noţiune? Unii cercetători ai operei şi gândirii sale cred că din filosofia naturii, al cărei precursor a fost Paracelsus, alţii că ar fi cunoscut-o prin Schopenhauer, din acel *Archaeus faber, causae et initia rerum naturalium* al olandezului Van Helmont, printre adepţii acestuia numărându-se şi Dimitrie Cantemir care în lucrarea sa *Imaginea ştiinţei sacre* susţine că Archaeus este un agent seminal (*seminum factor*).[1] Dar indiferent de izvorul cunoaşterii acestei noţiuni, Eminescu i-á simţit şi intuit substanţa în chip *a priori* prin forţa geniului său, descoperind-o în sine. Archaeus, cum s-ar

Scanned with CamScanner

spune, era în el înainte de a-l cunoaşte, de a-l teoretiza, de a-l face subiectul unei povestiri. E drept însă că înţelegerea lui s-a produs, s-a luminat în momentul cunoaşterii filosofiei kantiene. Eminescu l-a cunoscut propriu-zis pe Arheul său lăuntric prin Kant. „Revelaţia" a avut loc la vârsta de 19 ani, când era student la Viena, pentru că în articolul *Echilibrul,* apărut în ziarul „Federaţiunea" din Pesta în primăvara lui 1870, el îl citează pe Kant, dovedind de timpuriu o familiarizare cu principiile transcendentale ale *Criticii raţiunii pure,* una dintre operele de căpătâi ale lui Eminescu din care începuse să traducă în anii studiilor berlineze, dar ale cărei idei le va „aplica" cu succes, mai ales, în proza sa. Întâi, în *Sărmanul Dionis,* cunoscută din timpul vieţii poetului şi al cărei ecou junimist a făcut epocă, apoi în *Avatarii faraonului Tlà* (datând tot din perioada studenţească) şi, în fine, în *Archaeus,* scriere aparţinând epocii ieşene, dar care este o reaşezare în pagină a unor texte mai vechi.

Dar Eminescu era pregătit parcă dintotdeauna să primească învăţătura apriorismului. El avea înclinaţii către visare şi către speculaţia metafizică, fapt care conducea lesne la autodeterminarea gândirii şi, deci, a trăirii înaintea oricărei experienţe. De altfel, un prim „ecou" kantian, născut ca din sine însuşi, găsim în prima sa proză, romanul *Geniu pustiu,* chiar din prologul lui: „Uitasem însă că tot ce nu e posibil obiectiv e cu putinţă în mintea noastră şi că, în urmă, toate câte vedem, auzim, cugetăm, judecăm nu sunt decât creaţiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectibităţi, iar nu lucruri reale. Viaţa-i vis". O asemenea idee şi multe altele (pasaje întregi chiar) le va folosi şi dezvolta însă în nuvela filosofică *Sărmanul Dionis.* Această scriere este şi mai pregnant o ilustrare - prin prisma explicită, de data asta, a apriorismului kantian - a unui fel de viaţă de tip „archaeus", pe care însuşi Eminescu îl ducea: ca şi eroul său, el „se cultiva pe apucate, singur... şi această libertate de alegere în elementele de cultură îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atât de visătoare. Lucruri mistice, subtilităţi metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet - e minune oare că pentru el visul era o viaţă şi viaţa un vis? E minune oare că

Scanned with CamScanner

îl citea pe Kant care „se potrivea cu predispoziţia sa sufletească?" Eminescu, a cărui faptă era chiar poezia, arta, lumea visului, putea deci să spună asemenea lui Dionis: „...În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spaţiu - ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne putem pune în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat, poate, magii egipteni şi asirieni, atuncea în adâncurile sufletului coborându-ne am putea trăi aievea în trecut şi am putea locui lumea astrelor şi a soarelui".

Cine este acest *mister* care a făcut din Eminescu un *mag călător* asemenea magilor egipteni şi asirieni? Desigur, Archaeus, exteriorizat însă prin viaţa scrisului, prin vraja cuvântului, prin actualitatea literaturii. Cum ajunge Dionis în vremea lui Alexandru cel Bun? Prin „şotia" pe care i-o face „cartea astrologică" a meşterului Ruben, deci prin cunoaştere, prin învăţătură. O învăţătură specială însă, iniţiatică, de tip archaeus: „Trăiesc sub domnia lui Alexandru vodă - spune călugărul Dan care „se visase mirean cu numele Dionis" - ş-am fost tras de-o mână nevăzută în vremi ascunse în viitorul sufletului meu. Câţi oameni sunt într-un singur om? Tot atâţia câte stele sunt cuprinse într-o picătură de rouă sub cerul cel limpede al nopţii".

Când Dan se întâlneşte cu Ruben şi-i spune că „am trăit în viitor", că acum „am doi oameni cu totul deosebiţi în mine", meşterul îi confirmă principiul identităţii: „Ai văzut că în om e un şir nesfârşit de oameni. Din acest şir lasă pe unul să-ţi ţie locul pe câtă vreme vei lipsi din el. Se înţelege că acesta nu va putea fi întreg căci, întreg fiind, ţi-ar nega existenţa ta. În faptă însă, omul cel vecinic, din care răsare tot şirul de oameni trecători, îl are fiecare lângă sine, în orice moment - îl vezi, deşi nu-l poţi prinde cu mâna - este umbra ta". Şi tot astfel, continuă Ruben, poţi să-ţi schimbi firea trecătoare de azi cu firea cea veşnică a umbrei, căpătând în acest chip puterea dumnezeirii şi putând realiza orice după formulele rostite la facerea lumii şi pe care Dan le poate găsi în cartea astrologică dăruită de

Scanned with CamScanner

Ruben, în a cărui fire se află firea discipolului său. Apoi, când Dan îşi „desparte individualitatea", află de la umbra sa o „cugetare ciudată" şi anume că „sufletul tău, fără ca azi să şi-o aducă aminte, a fost odată în pieptul lui Zoroastru" şi că acea carte ce stă deschisă înaintea sa e însăşi cartea lui, pe care numai umbra poate s-o dezlege, pentru că a fost cândva şi umbra lui Zoroastru. Înzestrat astfel cu atotputerea şi atotştiinţa umbrei, Dan va face cunoscuta călătorie în lună, nu înainte însă de a fi propulsat de sărutarea Mariei, care „îl împlu de geniu şi de-o nouă putere"!

În felul acesta, prin „formulele" artei sale, Eminescu ni se înfăţişează ca demiurgul la facerea lumii, alcătuind după tiparul lui Archaeus sau după instinctul său creator „un univers veşnic într-o picătură trecătoare". Pentru el, teoria kantiană, principiile cunoaşterii transcendentale, intuiţia pură a spaţiului şi timpului nu sunt decât o descoperire a unui Archaeus *a priori* existent în sine, altfel spus, nu sunt decât un pretext savant pentru magica sa călătorie întru cuvânt, pentru arta sa, care se poate defini şi ca un joc superior de-a spaţiul şi timpul, de-a visul şi realitatea, de-a fiinţa şi nefiinţa, toate acestea surprinse fiind în „clipa eternă" a prezentului.

Şi mai eclectic se prezintă „influenţele" în proza fantastică *Avatarii faraonului Tlà,* eminescologii alcătuind o întreagă bibliografie, începând cu lecturile de cultură orientală care îl preocupau pe Eminescu încă din anii şcolarităţii la Cernăuţi. Iar G. Călinescu îi consacră acestei proze multe pagini şi chiar teza sa de doctorat, în care un loc central îl ocupă studiul comparativ, legăturile cu presupusele izvoare, în principal cu cele egiptologice, şi cu opere ale unor autori ca Théophile Gautier, Shakespeare, Wieland, Schiller, Novalis, Goethe, Hoffmann şi până la Al. Depărtăţeanu. Dar analiza eului metafizic, simbolismul panteistic, identitatea în pluralitate, nebunia cosmogonică a lui Baltazar, reîncarnările lui Tlà, atmosfera de basm din ultima parte a nuvelei „ilustrând" teoria schopenhauriană a iubirii ca mijloc de perpetuare a speciei (deşi Cezara este femeia demonică), toate acestea şi încă multe alte speculaţii se găsesc la Eminescu topite în expresia jocului, în spiritul propriului archaeu, unind ideea cu imaginaţia în chip absolut original.

Scanned with CamScanner

Nu-i mai puţin adevărat însă că acest joc superior nu s-a consumat în sine, dimpotrivă, toată creaţia lui Eminescu e dovada unei căutări, a unei demonstraţii întru ceva major: el căuta *principiul vieţii,* piatra filosofală a existenţei. Şi acest principiu al vieţii este *actualitatea ca Archaeus,* aşa cum este ideea ca sămânţă.[2] Or toată această demonstraţie întru actualitate pe care a făcut-o întreaga sa viaţă, prin propria creaţie, ridicând actualul, prezentul, momentul de faţă la „clipa eternă", e concentrată în povestirea filosofică *Archaeus.* Cum spuneam, povestirea e o reaşezare în pagină a unor texte mai vechi, un model de felul cum crea Eminescu, operaţie pe care a continuat-o până la moarte cu alte însemnări de „jurnal" în spiritul acestei incomparabile proze filosofice. *Archaeus* este, aşadar, expresia unor căutări permanente şi găsirea, în cheie eminesciană, a principiului vieţii. Evident, la înălţimea înţelegerii lui nu poate să acceadă oricine: „Netăgăduit că sunt multe lucruri la priceperea cărora nu-l ajunge capul pe-un membru gros de la primărie sau pe-un subcomisar de poliţie", ne pune în gardă, din capul locului, Eminescu, prin gura eroului acestei povestiri (scrisă la persoana I). Astfel de „lucruri" sunt filosofia, poezia, artele, „a căror existenţă nu poate fi negată". Şi autorul îşi începe *demonstraţia întru archaeus* „de la az buchi", adică de la Kant: lumea există *a priori* în noi, în orice organism viu: „Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem: pentru gânsac, cum o vede el, pentru câne item, pentru membru de la primărie - pentru Kant item. Totuşi, câtă deosebire între ochii de porc a susînţelesului membru şi privirea adâncă a înţeleptului de la Konigsberg". Deci, dacă „lumea cum o vedem nu există decât în creierul nostru", e lesne de înţeles acum - şi poetica eminesciană ni se luminează cu totul - de ce Eminescu, în articolele sale teatrale (pe care în vremea aceea, când în laborator îşi cizela texte ca *Archaeus,* le publica în *Curierul de Iaşi*), cere ca teatrul şi, respectiv, actorul să *arate lumea aşa cum e,* aplicându-şi perfect teoria în cazul lui Gogol. „A arăta lumea aşa cum e" înseamnă prin urmare a o arăta cum o vede fiecare din cei care ne-o reprezintă. În acest fel şi pentru Eminescu arta nu este „copie după natură", ci natură de gradul doi,

Scanned with CamScanner

adică realitatea trecută prin spiritul şi sensibilitatea creatorului. Că arta nu este o fotocopie a realităţii, se deduce din următoarea mare deosebire pe care eroul din *Archaeus* o face între felul cum vede lumea un filosof şi felul cum o vede un gânsac: „pentru o minte mare totu-i *problem*, iar pentru 75 de dramuri de creier totu-i *sigur*".

În acest sens, arta nu imită realitatea, ci o problematizează. O primă problemă, de pildă, este „că nu putem pricepe lumea în sine" şi că tot ce înţelegem sunt „reacţiunile creierilor noştri", ce ne fac, în ultimă instanţă, să vedem „că lumea şi viaţa sunt un vis". Un asemenea înţeles al lucrurilor nu se relevă decât celor ce trăiesc prin actul gândirii lor: „Căci o gândire este un act, un cutremur al nervilor. Cu cât nervii se cutremură mai bine, mai liber, cu atâta cugetarea e mai clară". Şi mai departe: „Iar eu din parte-mi gândesc aşa: orice-a gândit un om singur, fără s-o fi citit sau s-o fi auzit la alţii, cuprinde o sămânţă de adevăr". Cu alte cuvinte, „sămânţa de adevăr" sau „ideea ca sămânţă" există în tine *a priori*, dar ea trebuie descoperită, aşa cum îi spune Ruben lui Dan, că în el trebuie să-şi descopere adâncimea nesfârşită a sufletului său nemuritor. Or acest lucru devine posibil numai prin actul gândirii în sine, prin trăirea ei ca atare, ca *datum* existenţial, prin voinţa lui Archaeus de a aduce şi menţine în actualitate acele „seminţe de lumină" aflate în „cărţile vechi, pe cari oamenii nu le scriu numai iac-aşa, numai ca să le scrie, ci pentru că gândise ceva ce le apăsa inima şi voiau s-o spuie şi altora..."

Moşneagul pe care eroul povestirii îl vede pe fereastră intrând la crâşma „Corabia lui Noe", unde el îşi avea o masă rezervată, nu este altul decât o astfel de „carte veche" vie. Curios să afle cine-i, „iau pălăria din cui, cobor iute scările şi la Corabie". Înăuntru, moşneagul la masa sa. Fiind în drepturi, se aşează şi el tot acolo. Bătrânul, cu părul alb, ras cu totul la faţă şi mirosind a tabac, începe să ciocănească în masă cu degetele lui subţiri şi să fredoneze ceva. Eroului i se pare că melodia pe care o aude acum a mai auzit-o cândva... undeva. Şi îi spune bătrânului gândul. Spre surprinderea lui, moşneagul îi răspunde că, într-adevăr, a mai auzit aria asta când îi ştergea „ciubotele lui Beethoven". Dar tânărul nu-l cunoscuse pe Beethoven. „Ce ştii d-ta dacă l-ai cunoscut sau nu. Eu îţi zic că l-ai

Scanned with CamScanner

cunoscut..." Şi văzându-l în continuare mirat, şi fiindcă „mirarea este mama înţelepciunii", bătrânul se pune să-i explice cine-i Archaeus: „Archaeus este singura realitate pe lume, toate celelalte sunt fleacuri - Archaeus este tot". Tânărul nu înţelege. Atunci moşneagul, procedând ca Socrate, o ia mai pe departe, pornind, de asemenea, de la ceea ce însuşi tânărul ştia, adică de la apriorismul kantian: „Cugetări imposibile nu există, căci îndată ce o cugetare există, nu mai e imposibilă, şi dac-ar fi imposibilă, n-ar exista. Ce este imposibilul? Am să-ţi pun îndată o mulţime de probleme. Condiţiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. Aicea sunt legile ciudate cărora natura trebuie să li se supuie. Aicea-i timpul cu regulile lui matematice, aicea spaţiul cu legile geometrice, aicea cauzalitatea cu necesitatea ei absolută..." Dacă aceste trei elemente ale minţii noastre dispar, continuă să-i explice bătrânul, rămâi ca înaintea unei minuni „aşa ca omul care crezuse că tot ce vede e chiar aşa cum este". Lipsa unui simţ, bunăoară, „modifică radical lumea cugetării". Când şi-a pierdut auzul, Beethoven a început să compună din memorie, scriind *Fidelio* aşa „cum crede el c-ar trebui să fie muzica pentru voci omeneşti".

Pe eroul povestirii îl interesează însă „Făptura normală a omului", cea anume făcută ca să vadă adevărul. Dar această făptură, îi replică moşneagul, „nu este una ş-aceeaşi". Şi-i dă spre pildă parabola omului care se visează elastic, care ia realitatea visului său drept adevărata realitate şi „dac-ar dormi toată viaţa lui, nici prin minte nu i-ar mai veni să se îndoiască că aceasta este natura lui..." Tot astfel, o băutură preparată dintr-o anumită buruiană modifică organul vederii şi creează înaintea omului o altă lume. După cum, în starea de nebunie, toate ideile sunt de o cumplită realitate. Care este atunci criteriul realităţii? *„O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri."* Concluzia: „Nu avem criteriu... Nu ştim dacă ştim ceva..." Totul există deci în relativitate şi subiectivitate. Nu poţi să-l combaţi pe cutare care spune o ciudăţenie. Nu poţi şti dacă cutare e visător. Cine e visător? „Noi sau el? Asta e-ntrebarea..." Poate că noi visăm într-un fel şi el într-altul. Şi noi vedem lumea, şi el o vede. Şi noi o pipăim şi el o

Scanned with CamScanner

pipăie. De ce modul nostru de percepere ar fi cel adevărat şi al lui cel fals? Cine-i nebun, el sau noi?, „asta-i întrebarea". Iar în timp, ceea ce ni se pare nouă ciudat, oamenilor din alte secole li se părea firesc. Ceea ce unul înţelege, altul nu pricepe o iotă... Care-i deci „criteriul minţii sănătoase?" Mintea omului se hrăneşte secol de secol din „paradoxii". Cine deţine adevărul? Nici teoriile mişcării nu se pot susţine. „Unde-i mişcarea când spaţiul e nemărginit?" Oricât s-ar mişca, pământul stă în acelaşi loc al nemărginirii... „Care-i criteriul mişcării lui?" Simţurile ne înşeală. Distanţă nu există, căci e nemărginită. „Pământul îmblă cum îmblăm şi noi în vis. Departe ajungem, şi totuşi pe loc suntem". Iar pentru timp e la fel, ne scapă orice criteriu spre a-l judeca. Când aşteptaţi pe cineva drag, o clipă ţi se pare o eternitate şi când citeşti o carte care-ţi place, o istorie întreagă ţi se pare un minut. Ca să trăieşti un roman care ţi-a trecut o clipă prin minte ţi-ar trebui viaţa toată. Într-un singur vis, în câteva ore deci, poţi trăi viaţa tuturor oamenilor pe care-i cunoşti. După criteriul normalităţii, zici: „numai *asta* este posibil şi numai *aşa* e posibil", dar dacă depăşim această gândire „convenţională şi de calup", vedem că şi orice alt criteriu e îndreptăţit şi că un lucru văzut *aşa*, „ar putea fi de o mie de ori altfel".

La fiecare gând sau întrebare a moşneagului suntem tentaţi, ca şi eroul povestirii, să-l contrazicem, să ne mirăm şi să nu-l credem. Ne vin în minte argumentele ştiinţei, cu ultimele ei descoperiri, revedem chiar teoria relativităţii a lui Einstein numai să găsim un punct de sprijin, un criteriu ca să ne orientăm, să nu ne pierdem capul! Unde vrea să ajungă cu demonstraţia lui bătrânul? Tot ce a spus el până acum ne apare, cum bine observă tânărul, ca o „ciudată idee despre viaţă!" Căci unde pot trăi lucrurile astfel amestecate? În ce realitate? Nu în realitatea visului? Nu în actualitatea artei?

În drama filosofică *Andrei Mureşanu*, Eminescu ne dă cheia acestei urme infraestetice. Pe erou, după încercările existenţei, dezgustat de ea, nu-l alină cu speranţa ei decât viaţa artei, a visului, a ficţiunii, prezentată, sub chip de Archaeus, astfel de Regele Somn:

Nu ştii cine e dânsa? - un capăt e de aţă
Din sufletul naturei care ni dă viaţă,

Scanned with CamScanner

În orice fiinţă este, deşi nu ştii, ascete,
Nu poţi să ştergi viaţa cu-a gândului burete...
Reneag-a ta viaţă, dispreţuieşte-o-n piept -
Din raze se încheagă şi-ţi vine înderept.
Renunţi la fericire? dar ea-i un vecinic vis,
De fuge ziua - vine când ochii ţi-ai închis.
Oricât te scuturi, oame, nu-ţi poţi ieşi din piele,
Căci te fac jucăria zburdălniciei mele.
Acopere tu ziua cu-a gândului tău ceaţă,
Eu vecinic treaz, din visu-ţi voi face o viaţă.

Aceasta este deci viaţa artei: un tărâm al actualităţii „mereu întinerite", păstrător al identităţii, dar unde putem „să trăim şi-n viaţa altor oameni, să ne amestecăm visurile şi gândurile noastre cu ale lor"! Numai în artă, în povestire, timpul şi spaţiul sunt o realitate *a priori*. Numai aici totul este posibil şi actual. Demonstraţia, confuză poate pe alte tărâmuri, aici se limpezeşte complet. Adevărurile sunt „vorbe, vorbe, vorbe", numai poveştile sunt adevăruri, sunt viaţa înmiită a actualităţii estetice, sunt Archaeus:

„Închipuieşte-ţi un manuscript vechi, cu filele unse, într-un colţ de sertar... o comedie, de exemplu. Directorul de teatru, în încurcătură, dă de el, citeşte... citeşte... pocneşte din degete... Da ştii că asta-i bună!... Şi iată că te pomeneşti deodată pe scenă c-o icoană vie a vieţii... publicul râde, actorii se strâmbă şi toate acestea ca-nainte... de o sută de ani. Atuncea-ţi vine-a zice că ori publicul şi textul sunt depărtaţi cu două sute de ani, ori că piesa este nouă. Unde este timpul? Când întorci binoclul, lucrurile ţi se par într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viaţa lui toată după nasul lui propriu, ca să-l ajungă, şi ar fi foarte firesc asta... Unde este spaţiul? De aceea când auzim trâmbiţa marilor adevăruri, cari se prezintă cu atâta conştiinţă de sine, să zâmbim şi să zicem: Vorbe! vorbe! vorbe! S-ascultăm poveştile, căci ele cel puţin ne fac să trăim şi-n viaţa altor oameni, să ne amestecăm visurile şi gândurile noastre cu ale lor... În ele trăieşte Archaeus... Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieţii omeneşti. Cu poveşti

Scanned with CamScanner

ne leagănă lumea, cu poveşti ne adoarme. Ne trezim şi murim cu ele... Auzit-ai tu vreodată povestea regelui Tlà?"

Şi probabil că aici, cum reiese din alt proiect, ar fi urmat povestea regelui Tlà. Deci, tânărul ar fi fost introdus exact în realitatea visului, în prezentul magic al identităţii în diversitate, *Avatarii faraonului Tlà,* cum i-a spus G. Călinescu acestei povestiri fantastice, fiind o exemplificare ideală a demonstraţiei făcute până acum. Am fi avut astfel o poveste în poveste, nemaivorbind de faptul că povestea care urma, aceea a lui Tlà, conţinea mai multe poveşti pe măsura subiectului ei: reîncarnarea. Dar tânărul, în varianta *Archaeus,* vrea să ştie „mai întâi cine-i Archaeus"? Şi moşneagul, după ce a făcut demonstraţia în plan estetic, acum o face în plan ontic, rezumând de fapt „sămânţa de adevăr" din povestirea regelui Tlà:

„Măi băiete! Cu toate schimbările ce le doreşte un om în persoana sa, totuşi ar vrea să rămâie el însuşi... persoana sa. Am cunoscut oameni ce doreau să fie mai frumoşi (câte femei!), mai cuminţi (câţi oameni de stat!), mai geniali (câţi scriitori!), am cunoscut unii care aveau dorinţe de Cezar, în cari se grămădeau visurile de glorie a lumii întregi... dar ei voiau să fie tot ei. Cine şi ce este acel el sau eu care-n toate schimbările din lume ar dori să rămâie tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieţii". Într-adevăr, viaţa nu are alt scop decât viaţa. În ea stă acel mister care-l face pe muribund să spere că va mai trăi, că se va redeştepta la o nouă viaţă! Cine îi dă această putere de a spera? Cine îi dă această voinţă şi, în general, cine îl păstrează pe om ca om? Cine îl face „să rămâie tot el", deşi „ar voi să se poate preface în mii de chipuri, ca un cameleon"? Archaeus, desigur, principiul universal al identităţii. În acest *mister* deci constă *actualitatea lui Archaeus.*

Şi pentru că tânărul se vădeşte mai încurcat ca oricând în înţelegerea conceptului, moşneagul introduce în demonstraţia sa însăşi problema actualităţii: Archeus „nu-i uşor de priceput - pentru că-i etern. Şi etern este tot ce este întotdeauna de faţă... în acest moment. Nu ce au fost, căci au fost stări de lucruri, nu ce va fi, căci vor fi iarăşi stări de lucruri. *Ce este.* Numai dacă vremea ar sta locului am putea vedea lămurit ce-i etern..." Ca în cazul îndrăgostiţilor, pentru

Scanned with CamScanner

care clipa iubirii este eternă. Acest fenomen al actualizării, al prezentificării este, fără îndoială, o consecinţă firească a apriorismului. Dovadă că atotprezentul nu există decât prin viaţă, prin „patria vieţii", cum spune Eminescu într-un text poetic mai puţin cunoscut:

Patria vieţii e numai prezentul.
Clipa de faţă numa-n ea suntem,
Suntem în adevăr. - Iară trecutul
Şi viitorul numai o gândire-s.
În van împingeţi ce vi-i dinainte,
În van doriţi acelea ce-or veni.
Întoarceţi-vă-n voi şi veţi cunoaşte
Că toate-n lume, toate-s în prezent.
Tot ce au fost şi tot ce-a fi vreodată
Au fost, va fi numai pentru că e.
Nu ştii că atingând pe-un singur om
I-atingi pe toţi? Mulţimea e părere.
Spune la mii de inşi aceeaşi vorbă
Şi-n mii ea atunci va trezi
Icoană-aceeaşi şi acelaşi simţ.
Un semn că toţi e-n unul, unu-n toţi.

Iată, deci, cum principiul vieţii şi al actualităţii se suprapune peste principiul identităţii, asimilat încă din perioada berlineză, când e scris poemul. Eminescu va aplica strălucit acest din urmă principiu la relaţia actor-spectator, cum reiese din cronicile sale publicate în *Curierul de Iaşi,* „simţământul adevărat" al interpretului multiplicându-se în „simţământul adevărat" al publicului. Căci unde există o mai perfectă întrupare a lui Archaeus dacă nu în lumea teatrului? În cazul acestei arte, versul sau aforismul „Patria vieţii e numai prezentul" este chiar o definiţie. Şi conform „metodei identificării", pe care Eminescu o teoretizase înaintea lui Stanislavski, teatrul e chiar principiul obiectivităţii. Apriorismul şi subiectivismul se convertesc în *obiectivitatea prezentului.* În teatru obiectivitatea se

Scanned with CamScanner

naşte când ceea ce simte actorul, când ceea ce el vede, face să simtă şi să vadă şi alţii, când „simţul adevărat" de pe scenă se transmite şi în sală şi devine un „simţământ adevărat", general, multiplicat. Fenomen care nu e străin nici cinematografului, dimpotrivă, în cazul lui a căpătat un caracter de *mass-media.* Iată de ce dialogul fiinţei cu 'umea sau dialogul cu sine, fiindcă e tot una, în cazul experienţei *a priori*, există numai în „clipa de faţă". Eternitatea însăşi - trecut şi viitor - e numai gândire prezentă, e perpetuă actualizare. Tot ce-a fost şi tot ce va fi nu au raţiune de a fi decât raportate la prezent. Prezentul, clipa de faţă, validează eternitatea. Iar prezentul nu este altceva decât viaţă! Decât speranţă. Speranţa nu există decât în prezent. Acum şi aici.

Prezentul trăieşte, aşadar, după principiul vieţii, ceea ce a fost şi ceea ce va fi, ca antiteze, se adună în clipa de faţă. Într-o însemnare de tinereţe, din 1868, în care îşi exprima opinia despre drama *Răzvan Vodă* a lui Hasdeu, Eminescu arăta că *antitezele sunt viaţa.*[3] Moftul, de pildă, e antiteza „dintre aparenţa exterioară şi fondul intern". El este viaţă. Aşa cum viaţă este tot ce-i antiteză. În prezent există, în viaţă se manifestă tot ce se opune. Însăşi opoziţia dintre viaţă şi moarte, ca şi aceea dintre speranţă şi desperare, tot viaţă este. După cum tot în viaţă, în prezent, se manifestă recesivitatea dintre rău şi bine, frumos şi urât, optimism şi pesimism. Chiar dacă omul se naşte optimist, viaţa sa e o luptă cu pesimismul de împrumut sau dobândit în *prezentul* acestei lupte.

Acesta este deci Archaeus, pe care îl exprimă întru „clipa eternităţii" încă atâtea chintesenţiale versuri eminesciene, precum: *Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată* sau *El n-a fost când era, el e când nu e.* Archaeus e, deopotrivă, marele mecanism al eternităţii şi marele mecanism al vieţii, al prezentului, el fiind „clipa" care „sprijină vecia-ntreagă / Şi-nvârte universu-ntreg". În Archaeus se „rezolvă" toate antitezele:

Cu mâne zilele-ţi adaogi,
Cu ieri viaţa ta o scazi

Scanned with CamScanner

Şi ai cu toate astea-n faţă
De-a pururi ziua cea de azi.

Prezentul este deci, cum spune Eminescu prin gura moşneagului său, inserând aici o idee din *Contrapagină,* o altă proză cu valoare de *ars poetica,* „un punct în care s-ar naşte un moratoriu între moarte şi viaţă, căci lumea nu-i decât o vecinică plătire către viaţă, o vecinică încasare din partea morţii. Şi această împrejurare este mama timpului". Numai fără ea, fără „suma celor ce există", am putea şti ce-i netemporal, am putea pricepe ce-i etern. Or această operaţie o face tocmai gândirea *a priori.* Care se manifestă numai în prezent, care nu există decât prin viaţă. Totul există fiindcă eu sunt. Şi există acum, pentru că eu sunt acum, pentru că în cugetul meu trăieşte lumea aşa cum o văd eu. Dar eu sunt, şi deci şi lumea există, pentru că, arată moşneagul, „unul şi acelaş princip de viaţă încolţeşte" în mine ca şi „în mii de mii de flori". Prin acest „princip de viaţă", prin Archaeus, „fiinţa în om e nemuritoare". Fiinţa, onticul, durata. „E unul şi acelaş *punctum saliens* care apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit..." E ca o ecuaţie cu *n* necunoscute, care, prin „legile de univers"[4] ale lui Archaeus, dă viaţă în mii de forme, „mişcă cojile, le mână una-nspre alta, le părăseşte, formează altele nouă, pe când carnea zugrăviturilor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică".

„Şi este într-adevăr vecinică", completează tânărul ce arată a fi înţeles cine e Archaeus. Acest „princip de viaţă", acest „spirit al Universului", care se *încearcă* în fiecare om, care prin el speră, materializându-se însă în chip deosebit, „ici ca rege, colo ca cerşetor", e asemenea codrului:

Tu din tânăr precum eşti
Tot mereu întinereşti...

Omul se visează ca o „pasăre măiastră": „Ah! cum nu sunt o pasere măiastră, / Cu penele de aur ca paserile-n rai", zice poetul în

Scanned with CamScanner

Codru şi salon, anticipând „Măiestrele" brâncuşiene. Arhaeus în fiece om îşi încearcă zborul, „asaltul spre ceruri". „Asaltul e tinereţea" - iată dezlegarea mitului regenerării, a veşniciei întineriri. „Oamenii sunt probleme ce şi le pune spiritul Universului, vieţile lor - încercări de dezlegare". Dacă omul e problemă, viaţa, speranţa din el încearcă să o dezlege. Ne întoarcem la Kant, care spunea că acolo „unde-i un problem e totodată şi dezlegarea lui". Însă nu toţi oamenii, prin viaţa lor, prin „chinul îndelungat", ca o „vecinică goană după ceva necunoscut", ajung la dezlegarea propriilor lor probleme care sunt ei. Cei mai mulţi „rămân întrebări, uneori comice, alteori neroade, alteori pline de-nţeles, alteori deşarte". Întrebări curioase, pe care rămâne să le dezlege, cu *aviditatea* caracteristică lui de a afla răspunul, însuşi geniul. Fiecare om e o tulburătoare întrebare, o problemă pusă lui, el fiind ca spiritul Universului, chinuit de răspunsul pe care trebuie să-l dea.

Moşneagul lui Eminescu nu ne mai spune aceste lucruri, dar existenţa ca atare a povestirii *Archaeus* este chiar dezlegarea problemei pe care o pune. Şi dat fiind că - aşa cum arăta acelaşi Kant - „noi cunoaştem despre lucruri *a priori* numai ceea ce noi înşine punem în ele"[5], idee care stă de altfel la baza gândirii lui Moş Iosif, personaj înrudit cu bătrânul din *Archaeus* („Unde mintea lui proprie nu-i da o dezlegare, acolo nici astrologia cea grecească n-o putea face în chip nemijlocit. Ea aproba numai aposteriori ceea ce el pusese în calculele sale a priori"), această povestire chintesenţială, care ar mai putea fi numită poem filosofic sau dramă existenţială, este însăşi dezlegarea „problemei" Eminescu. Ea conţine accepţiunea primordială a conceptului de actualitate, văzut ca *principiu de viaţă*, ca *Archaeus al manuscriselor* din care se nasc antitezele identităţii. Ea ne dă însăşi imaginea lui *Archaeus estheticus*, aflat în „creierul naturii" şi pe care geniul îl descoperă şi-l „fixează pe hârtie", dându-i astfel, prin toţi cei care-l vor recepta, infinită viaţă, eternizându-se pe sine, prin el.

Într-o variantă parţială a lui *Archaeus*, mai bine-zis o însemnare legată de povestea „manuscriptului din sertar", pe care am putea-o

Scanned with CamScanner

numi *Parabola manuscriptului,* Eminescu ne spune în chipul cel mai desluşit cine este acest Archaeus estetic, concept în care se adună ca într-o revelaţie ultimă întreaga demonstraţie a înţeleptului său personaj:

„- Dragul meu... Ţi-am vorbit de manuscriptul din sertar. Îmi vei concede cum că toată comedia n-ar fi avut loc, cu planul ei, cu patimele ei, cu esteriorul de regi, popi, cavaleri, dame de curte, hetere etc., dacă nu era acel neînsemnat manuscript vechi de o sută de ani în fundul saltarului. *Câtă bogăţie de viaţă, costume, oameni, aranjament, pasiuni în câteva foi terfelite în care zăcea Archaeus* (s.n.). Ei bine, priveşte viaţa ca o comedie - cine-o aranjează? Priveşte omul ca o maşină - cine-o ţine? Priveşte natura ca un decor - cine-o zugrăveşte? *Ş-apoi nu uita că hârtia chiar era de nevoie numai ca să fixeze pe Archaeus* (s.n.). Dacă iei manuscriptul, oare el nu exista? Ba da. Ce era el? Un nimic, o posibilitate... Dar închipuieşte-ţi cum că-n mijlocul reprezentaţiei un perete cade, un actor îşi rupe capul, unul îşi uită rolul... Iată un archaeus jignit şi simţi tu că-i jignit. De ce simţi? *Pentru că acel nimic e şi-n tine* (s.n.), pentru că, insultat pe scenă, e insultat în tine. Şi cu toate acestea el putea să rămâie mii de ani în saltar şi corpul lui de hârtie să putrezească, tu însuţi puteai să nu te naşti, să fii din numărul celora ce n-au fost niciodată... ei bine, *totuşi existenţa era posibilă, pentru că este* (s.n.). Ar fi existat ca o idee, ca o comedie primită al cărei manuscript s-a pierdut şi despre care nimeni nimic nu ştie, deşi a existat, ba *există în creierul naturei.* Prin urmare, *ai fost, eşti, vei fi totdeauna* (s.n.)"[6].

Actualitatea imediată (actus) şi actualitatea estetică

Conform principiului vieţii (Archaeus) ceea ce este etern se află în momentul de faţă, după cum ceea ce se află în momentul de faţă este etern. Această accepţiune *a priori* a actualităţii prinde cel mai convingător chip în artă, aici putându-se întrupa ideal şi căpătând

Scanned with CamScanner

adevăratul sens, sensul integral, precum în mai sus citatul vers final din poezia lui Eminescu *Muşat şi ursitoarele:*

El n-a fost când era, el e când nu e.

Am văzut însă că tot acest spectacol dintre a fi şi a nu fi, dintre fiinţă şi nefiinţă, dintre prezenţă şi absenţă, dintre trecut şi viitor este posibil numai pentru că „eu sunt" şi pentru că, chiar dacă nu aş fi, lumea este. În felul acesta, Eminescu a rezolvat sau a răspuns genial la problema fundamentală a filosofiei, la întrebarea pusă în discuţie încă de Heraclit şi de şcoala eleată: „Ce se transformă, devine, se schimbă şi ce rămâne permanent în lucruri? Care sunt cauzele devenirii şi care este natura permanentă a substanţei?" Eminescu rezolvă prin conceptul actualităţii, prin Archaeus, nepotrivirea dintre datele simţurilor şi raţiune, dintre aparenţă şi esenţă, dintre impresie şi adevărul existenţei.

Mai mult, datorită principiului actualităţii se rezolvă orice paradox. Dacă am trece, de pildă, celebrele paradoxuri ale lui Zenon („săgeata care zboară şi nu zboară"; „Achile cel iute de picior nu poate ajunge broasca ţestoasă") prin filosofia „manuscriptului din sertar", vom găsi răspunsul. Şi tot prin prisma acestui principiu vom înţelege de ce un lucru poate să fie şi să nu fie în acelaşi timp („el e când nu e"). Pentru că ceea ce este de faţă se află permanent în lucruri, este chiar *quiditatea* lor. Astfel se explică însăşi devenirea. Inexistentul ia forma existentului numai în act. Numai în prezent poate fi ceea ce n-a fost. Numai în actul creaţiei un personaj, bunăoară, aflat până atunci doar ca posibilitate în imaginaţia scriitorului, prinde viaţă, devine ceea ce nu era. În acest fel, însuşi actul se află cuprins în ceea ce s-a creat. Primul care a explicat acest proces, şi anume în *Metafizica* sa, în special în *Cartea IX,* a fost Aristotel. Trecerea de la putinţă la act, de la posibilitate la realizare, exprimă pentru Stagirit devenirea lucrurilor: „Aşadar, sunt lucruri ce pot exista potenţial, fără ca totuşi să existe în act, sau unele care au potenţa de a nu fi şi care totuşi există în act. Tot aşa se întâmplă şi cu celelalte categorii: o fiinţă poate să aibă putinţa de a merge şi totuşi actualmente să nu

Scanned with CamScanner

meargă sau, invers, să aibă putința de a nu merge și totuși să meargă. Un lucru e posibil dacă, atunci când el trece la acțiunea ce corespunde putinței în care lucrul respectiv e socotit ca înzestrat, nu se ivește nici o imposibilitate".[7] Aristotel înțelege prin *putință* „principiul mișcării sau schimbării în alt lucru sau în același, socotit ca altul", iar prin *act* „existența unui lucru", asociindu-l întotdeauna cu termenul de *entelehie*, care înseamnă actul săvârșit, realizat. Dar numai o „cauză mișcătoare" poate „produce trecerea de la putință la act". Prin analogie, raportul dintre act și putință este „ca acela dintre cel care construiește acum și cel care se pricepe la construit". Iată de ce: „Numai mișcarea în care e cuprins scopul constituie o acțiune. Astfel, cel care vede a și văzut; cel care chibzuiește ceva a și chibzuit; iar cel care gândește ceva a și gândit".[8] Deci, când e vorba de o acțiune adevărată, nu există decât manifestare în actualitate: „cel care trăiește a și trăit"; cel care creează a și creat. Adică și-a atins scopul pe care l-a urmărit. „Căci opera este scopul, iar actul este opera. De aceea cuvântul *act* derivă de la cuvântul *opera* și năzuiește să însemne același lucru ca săvârșire *(entelehie)*".[9] Prin urmare, acțiunea de a crea este cuprinsă în ceea ce creezi, „actul se află cuprins în lucrul produs". Și Kant va spune că afli *a priori* în lucruri ceea ce pui în ele. Pentru Aristotel apare evident faptul că „substanța este act" și, ca atare, actul este *anterior* putinței. Căci putința este putință numai întrucât se poate realiza în act. Și „pentru a trece de la un lucru potențial la un lucru actual este nevoie totdeauna de un lucru care există deja în act. Astfel, omul actualizat provine dintr-un om, iar omul cult tot dintr-un om cult; mereu avem intervenția unui prim mișcător, iar mișcătorul există deja în act".[10] Așadar, nu numai în raport cu noțiunea și timpul, dar și în raport cu substanța, actul este anterior putinței: „un act precedă totdeauna alt act, până se ajunge la obârșie, unde dăm de actul Primului Motor veșnic", pe care un Eminescu îl va numi Archaeus. Deci actul, actualitatea, este un principiu etern, anterior oricărui principiu de schimbare, oricăror putințe.

De aceea „actul binelui este mai bun și mai vrednic de cinste decât putința spre bine". Și tot astfel pentru celelalte fapte creatoare

Scanned with CamScanner

ale omului. În acest sens, principiul actualităţii înseamnă principiul speranţei ca certitudine. Şi, ca atare, a spera e tot una cu a te manifesta *in actu*, în prezent. Acesta e un fenomen de obiectivare a eului, de actualizare a fiinţei. Şi, într-adevăr, observăm că în orice moment existenţa noastră se desfăşoară în actualitate. Ne bucurăm, muncim, călătorim, visăm, iubim, suferim, sperăm *aici* şi *acum*, în singura viaţă care ne e dat să o trăim. Dar chiar şi viaţa netrăită sau pe care nu ne dăm seama că o trăim, ni se pare că se derulează în memoria noastră afectivă asemenea unui prezent continuu. Mai mult, în prezentul fiinţei noastre trăieşte un trecut întreg. Acum, în clipa aceasta, dacă ne gândim la istoria patriei, să spunem, ne gândim ca la o fiinţă pe care o cunoaştem, de care ne aducem aminte, pe care o evocăm; ea trăieşte puternic în noi, o vedem aievea. Dar şi viitorul pe care poate îl vom cunoaşte, pe care abia ni-l închipuim, pe care sigur îl vor cunoaşte copiii noştri, pulsează acum în noi!... Nu spunea Eminescu: „Că toate-n lume, toate-s în prezent!?" Sau tot el: „Cu mâne zilele-ţi adaogi, / Cu ieri viaţa ta o scazi / Şi ai cu toate astea-n faţă / De-a pururi ziua cea de azi". Dar până şi în viziunea sa asupra istoriei Eminescu privea lucrurile din aceeaşi perspectivă: „De vrei prezentul a-l cunoaşte, întoarce-te-n trecut". O astfel de viziune o întâlnim la existenţialiştii moderni, la Karl Jaspers, de pildă. Şi gânditorul german vorbeşte despre „plinătatea acelui «acum» ce derivă din prezentul etern" respectiv, despre inseparabilitatea dintre istorie şi prezent: „Imaginea universală asupra istoriei şi conştiinţa situaţiei prezente se susţin reciproc. Aşa cum văd trecutul în totalitatea sa, aşa trăiesc şi prezentul. Cu cât mai profund este temeiul pe care îl dobândesc în trecut, cu atât mai esenţială este participarea mea la cursul actual al evenimentelor". Şi mai departe: „Profunzimea acestui «acum» devine manifestă numai în comuniune cu trecutul şi cu viitorul, cu amintirea şi cu ideea asupra viitorului spre care mă îndrept. În această comuniune am certitudinea prezentului etern prin întruchiparea istorică, prin credinţă în veşmântul ei istoric".[11] Un asemenea adevăr îl exprimase astfel Eminescu: „Viitorul şi trecutul / Sunt a filei două feţe, / Vede-n capăt începutul / Cine ştie să le-nveţe".

Scanned with CamScanner

Cu alte cuvinte, omul trăieşte şi învaţă feţele lumii, ale universului, din fila *(perspectiva) actualităţii.* De altfel, tot ce creează el, dacă vrea să dureze, e săvârşit din această perspectivă. Toată creaţia populară, de pildă, este o evocare la *timpul prezent,* ca şi cum creatorul popular ar fi avut mereu în faţa ochilor săi faptele evocate. La fel, când un mare artist creează, el săvârşeşte un act de aducere în actualitate a lucrurilor. Creaţia este, deci, *actualizare, prezentificare.* Aşa cum actualitatea însăşi este un fenomen *in actu,* cum spunea Aristotel, nu *in potentia,* opunând deci înfăptuirea, ceea ce este actual - posibilului, virtualului, potenţialităţii. Deci actul *(actus)* nu-i totuna cu putinţa. Actual este numai ceea ce este *in actu,* ceea ce e desfăşurare prezentă, realizare, înfăptuire, manifestare a determinaţiilor existentului. În acest sens, actualitatea ar fi o raportare a omului la trebuinţelor sale, la realitate în chip practic, satisfăcându-se pe sine prin existenţa imediată. Actualitatea, când avem mai ales în vedere perspectiva creaţiei, trebuie înţeleasă în primul rând prin raportare la Om şi la problemele lui.

Între posibilitate şi act se desfăşoară de altfel toată existenţa noastră, ca şi mişcarea şi devenirea lumii. Însă am văzut că una e să ai putinţa de a merge şi alta e să mergi. Una este să ai putinţa de a crea şi alta e să creezi. Dar omul nu poate trăi într-o stare inactivă. E ca şi cum ar trăi în inactualitate. El trebuie să facă ceva, căci e prin definiţie o fiinţă creatoare. Or a crea înseamnă a traduce *in actu* posibilitatea de a crea, putinţa de a da viaţă unui gând, unei trăiri. Numai ceea ce trece în act, numai ceea ce capătă un caracter actual, devine înfăptuire, realizare, creaţie. Actualitatea mijloceşte însăşi opera omului, creaţia sa, după cum aceasta, creaţia, e forma durabilă, eternă de manifestare a actualităţii.

De aceea, în creaţie, actualitatea ni se prezintă ca moment cheie, ca document esenţial, ca „pretext" fundamental şi necesar, aşa cum, de pildă, în *Divina Comedie* transpare peisajul politic al vremii. Actualitatea este, altfel spus, evidenţa vie a creaţiei. Dar chiar şi simpul fapt de a fi înseamnă într-un fel a crea, a te manifesta *in actu.* În afara actualităţii, a evidenţei ei, există doar putinţă, doar dispoziţie, virtualitate, iar omul nu poate trăi tot timpul într-o stare de

Scanned with CamScanner

inactualitate. Chiar dacă s-ar limita numai la a merge şi tot ar pune în evidenţă actualitatea sa. Cu alte cuvinte, în Archaeus, în principiul vieţii, trebuie găsită actualitatea. Viaţa este cauza actualităţii, condiţia ei preliminară. Iată de ce ni se pare atât de evident ceea ce este actual, pentru că îl identificăm cu tot ce este viu, cu tot ce este aievea. De altfel, simţurile sunt treze: ele ne fac în orice clipă să *ne simţim* în actualitate. Fiinţa noastră e toată racordată la prezent, e ca un aparat aflat mereu în priză directă faţă de realul imediat. În acest sens, putem spune că, în ultimă instanţă, *a fi actual înseamnă a fi viu*. Viu nu numai în înţelesul biologic, ci şi în cel spiritual al cuvântului. Prin urmare, actualitatea este manifestarea *in actu* a vieţii.

Ceea ce nu este, ceea ce a fost, ceea ce este mort nu poate deveni actual decât prin ceea ce este viu, decât prin manifestarea *in actu* a vieţii, prin renaşterea lui pe calea actualizării. După cum eternizarea lui, a oricărui lucru, se obţine prin acel Archaeus al manuscriselor, prin fixarea lucrului pe hârtie, respectiv prin fixarea lui pe pânză, pe peliculă etc., deci prin trecerea sa în eternitatea creaţiei. Iată de ce considerăm că cel mai propriu şi evident concept al artei, al teoriei ei, este *actualitatea estetică.* Şi conform definiţiei actualităţii, actualitatea estetică nu poate fi decât manifestarea *in actu* a vieţii surprinse în „clipa eternă", manifestarea *in actu* a ceea ce este permanent în lucruri, a *quidităţii* substanţei, cum ar spune Aristotel, pentru care substanţa unui lucru este realitatea lui individuală, compusă din materie şi formă. Substanţa oricărui lucru însă, cum am văzut, prinde chip estetic numai atunci când putinţa trece în act, sau, altfel spus, când artistul, prin talentul său, prin arta sa, îi eternizează clipa. Desigur, actualul, clipa concretă trec în viaţa artistică, pe scena eternităţii, prin sensibilitatea şi gândirea artistului. Subiectul, personalitatea creatorului aici sunt esenţiale pentru ca actualul imediat şi trecător să capete viaţă estetică. Ar mai fi fost „actual" războiul troian dacă el n-ar fi trecut prin sufletul lui Homer? Arta are, deci, o cronologie sufletească, diferită de cronologia reală, obiectivă. În acest fel înţelegea G. Călinescu noţiunea de actualitate în câmpul culturalului: „Cultural, sufletul are cronologia lui interioară, care nu corespunde cronologiei obiective. Pentru mulţi, în sensul

Scanned with CamScanner

acesta, e actual inactualul. De pildă, pe mine poate să mă intereseze în chip acut epoca romantică şi să-mi pară cu totul inactuală literatura aşa-zisă actuală. Oamenii maturi îndeobşte trăiesc retrospectiv, actualizându-se în trecut. Pentru ei un scriitor vechi e prezent şi unul nou absent. Pentru astfel de oameni, inactuală este revista care vorbeşte de prezent şi neglijează trecutul. Într-un cuvânt, *actual* în ordinea subiectivă e sinonim cu *interesant,* indiferent de datele calendaristice".[12]

Două, aşadar, sunt sensurile evidente ce pot fi atribuite conceptului de actualitate: cel de *actualitate imediată,* cu înţelesul *hic et nunc,* ca ceva ce se manifestă *in actu* şi poate şi *reportat* (cum sunt ştirile, noutăţile, actualităţile, reportajul), deci ceea ce se petrece cronologic în momentul de faţă şi, al doilea sens, cel de *actualitate estetică,* aplicabil, desigur, domeniului artistic, cultural.

E cât se poate de concludent că datorită actualităţii estetice a operelor lor, Sofocle, Dante, Shakespeare, Da Vinci sau Bach sunt contemporani cu noi. Actualitatea estetică aduce în discuţie, cum am văzut, subiectul, personalitatea creatoare, sufletul artistului. Timpul trăirii însă, timpul creaţiei, este timpul prezent. Actualitatea estetică se bazează pe actualitatea imediată, pe trăirea directă a artistului. *Orice actualitate estetică a fost mai întâi actualitate imediată.* Tocmai de aceea, opera de artă se creează într-o actualitate irepetabilă, într-o stare a trăirii unică. Ea este o creaţie a *momentului,* când gestaţia a devenit act. Starea de inspiraţie, de graţie se schimbă de la o operă la alta, de la o zi la alta, de la o clipă la alta. De la un timp prezent la altul. În funcţie şi de determinaţiile exterioare, obiective. Numai artistul ştie cu ce preţ se menţine timp mai îndelungat în aceeaşi stare de graţie, în aceeaşi formă! O nouă trăire, o nouă experienţă duc la altă stare, la alt rezultat artistic, la o altă „înstrăinare" faţă de cotidian, faţă de efemer. Căci prin actualitatea estetică artistul se rupe de imediat, de conjunctural, de momentul istoric şi se deplasează în universal, în permanent, în durabil.

Actualitatea directă pentru el este ca o poartă către esenţe. „Arta nu este realitatea însăşi, spunea Brâncuşi. Arta nu este o evadare din realitate, ci o *intrare* în realitatea cea mai adevărată - poate în singura

Scanned with CamScanner

realitate valabilă. Ceea ce este real, este numai esenţa."[13] Desigur, actualitatea imediată e înşelătoare, deşi obiectivă. Pentru că ea îşi pierde repede... actualitatea, îşi pierde în timp caracterul actual, se învecheşte, devine peste noapte inactuală. Ceea ce e actual azi, mâine poate fi inactual. De aceea, artistul trebuie să aibă un simţ al esenţelor, să ştie să „intre în realitatea cea mai adevărată", să depisteze esenţialul din amalgamul efemerităţilor.

Iată de ce, dat fiind că în arta autentică sunt surprinse „clipa eternă", general-umanul, fundamentele lucrurilor, actualitatea estetică are un caracter mereu actual. Numai acea operă *viază,* vorba lui Caragiale, care trăieşte ca actualitate estetică. Poate fi vreodată oare lumea lui Caragiale neinteresantă? Poate fi viaţa pe care el a surprins-o în clipa eternă inactuală, depăşită?

Interesant şi *actual* în ordinea esteticului sunt, aşadar, două noţiuni sinonime. Dar G. Călinescu, în articolul citat despre actualitate, provocat de o masă rotundă în jurul programului revistei *Lumea,* pe care a condus-o în perioada 23 septembrie 1945 - 16 iunie 1946, nu se opreşte doar la această distincţie, ci dă conceptului de actualitate o accepţiune de tip Archaeus:

„...Cred că nu e nevoie de multă speculaţie filosofică pentru ca oricine să priceapă că actualitatea e o simplă abstracţie. Reportarea apariţiei unei cărţi e lipsită de esenţă, dacă nu face relaţie cu trecutul şi cu viitorul. O carte spune ceva nou numai prin raport cu ceva vechi. A trăi «absolut - azi» înseamnă a nu trăi deloc, a muri chiar în momentul naşterii. Cultura e un universal, o continuă racordare cu trecutul şi o punere în premise pentru viitor, nu o clipă zbârcită. Cultura se desfăşoară istoric şi e un tot viu, depăşind infinit îndărăt şi înainte prezentul. Revista de actualitate culturală ia prezentul efemer ca un pretext, dar ochiul ei se cade să vadă mereu totul. S-a împlinit atât de la moartea unui poet. Iată o ocazie pentru a-l aduce în actualitate, ca să vedem dacă rămâne izolat în momentul lui cronologic, ca o mortăciune, sau vine, viu spiritualiceşte, până la momentul nostru. O revistă e actuală nu când fotografiază minutul, ci când ia poziţie faţă de trecut şi viitor. Nici un artist nu se bucură să-i spui că e actual, în înţelesul că e al clipei. El vrea să-i indici

Scanned with CamScanner

locul pe care îl ocupă în lumea istorică a culturii. Vasăzică, actualitate, da, însă nu actualitate empirică, veştedă, ci actualizare".

Avem aici şi câteva sugestii privind actualitatea estetică a naturii propriu-zise a creaţiei. Pe G. Călinescu nu l-a interesat decât actualitatea culturală, ochiul său s-a situat în unghiul receptării operei artistice sau a evenimentului cultural. Din acest punct de vedere, e posibil ca un film inspirat dintr-un fapt recent, ca tragedia iugoslavă, să ne pară inactual şi cu totul interesant un film despre migraţia popoarelor medievale, să zicem. Dar acest lucru nu-i priveşte decât pe cei care receptează astfel arta, pe felii, neplasându-se în perspectiva actualităţii, neţinând seama de natura creaţiei. Cum vine însă, „viu spiritualiceşte", un poet al Renaşterii, de pildă, până la noi? Şi cum poate ca un film despre Cernobîl să-i impresioneze estetic şi pe spectatorii de peste două sute sau două mii de ani? Studiul infraestetic al creaţiei ne spune că o operă durează dacă e realizată din perspectiva actualităţii estetice, dacă prezentifică eternitatea sau eternizează clipa, dacă artistul a ştiut să-l „fixeze" pe Archaeus, dacă a luat clipa efemeră drept pretext pentru a vedea întregul ca un mecanism viu, pentru a vedea esenţele, permanenţele din lucruri.

În acest sens, pentru artist nu există fapt inactual. Tot ceea ce îl inspiră, tot ceea ce îl interesează pe el, este profund actual. Pentru un artist autentic nu există de altfel subiect marginal. Ipotetic, orice poate deveni interesant. Cu condiţia să fie *important*. Pentru om şi pentru umanitate. Iar un lucru este important numai dacă este privit din perspectiva actualităţii. În acest înţeles se poate spune că un lucru este cu atât mai nou cu cât este mai vechi.

Iată ce mărturiseşte în acest sens un alt spirit de natură călinesciană, D.I. Suchianu, plasându-se de data aceasta în unghiul creaţiei, provocat de o întrebare de-a noastră cu privire la originalitatea artei:

„Desigur, prima condiţie a artei este noutatea. Dar nu orice noutate, ci numai aceea a problemelor importante. Iar problemele importante au un cusur. Sunt foarte vechi. Vechi cât lumea. Dar nu există oare un mijloc de transformare a vechimii în noutate? Acest mijloc există. Se numeşte *actualitate*. Noţiune curioasă, care nu

Scanned with CamScanner

trebuie confundată cu noţiunea de *noutăţi,* la plural. *Noutăţi* înseamnă *ştiri (nouvelles, news).* Tot aşa şi cuvântul *actualităţi,* care se referă la evenimente trecătoare, fără importanţă durabilă. La singular, cuvintele *noutate,* ca şi *actualitate,* privesc evenimente importante şi durabile. Actualitatea posedă o putere specială: aceea de a preface vechiul în nou. De pildă, privită sub unghiul actualităţii, istoria, un eveniment politic oarecare, îşi pierde banalitatea şi devine important şi nou. Actualitatea dă noutate celor mai banale, neînsemnate şi vechi probleme. Limba engleză recunoaşte importanţa actualităţii când socoate cuvântul *actual* sinonim cu acela de *real.* Aceste metamorfoze ale vechiului în nou, ale vechimei în noutate, dau acestei noutăţi putere, o vrajă deosebită. Arta foloseşte această putere, această - cum am numit-o - *originalitate de gradul doi,* fenomen foarte dialectic, căci e generat de propriul său contrariu. Aşadar, actualitatea este elixirul care produce metamorfoza..."[14]

Acest „unghi al actualităţii", acest „elixir" care face ca un lucru vechi să devină nou, este un fel de *cine-ochi,* un fel de aparat viu, care se plasează în punctul fierbinte, *important* (noţiune sinonimă cu *actual* şi, respectiv, cu *interesant*) al istoriei, al realităţii. El aduce în prim-planul creaţiei amintirea, faptul divers sortit uitării. El aduce în actualitatea estetică sau actualizează ceea ce este semnificativ în lume, în realitatea exterioară sau interioară a omului. Fără îndoială, selecţia faptelor şi forma exprimării lor ţin de subiectivitatea creatoare a artistului, de acea „originalitate de gradul doi", care îşi pune pecetea pe metamorfoza, în infinit, a lucrurilor trecătoare.

Iată de ce nu are nici un fel de importanţă dacă piesa *Broaştele* a lui Aristofan, de pildă, este „actuală" pentru unii şi „inactuală" pentru alţii. Actualitatea ei estetică a depăşit conjuncturalul, cel care îi determină pe unii să-l recunoască în actualitatea imediată a existenţei lor sociale şi pe alţii nu. Ce ar fi fost *Divina Comedie* dacă Dante, „exilatul din Florenţa", nu ar fi gândit-o din unghiul actualităţii, sau, altfel spus, din unghiul frumuseţii? Un simplu reportaj politic, care ar fi coincis poate cu unele aspecte politice similare pe care „unii" sau „alţii" le-ar fi recunoscut în peisajul politic al existenţei lor imediate!... Gândită însă din „unghiul frumuseţii", ea a salvat -

Scanned with CamScanner

cum spune Jorge Luis Borges într-o conferinţă despre poezie - însăşi limba italiană. Pentru că frumuseţea *Divinei Comedii* este momentană şi eternă în acelaşi timp, nu ţine, deci, de nici o cronologie, putând fi receptată ca o senzaţie fizică: *Frumuseţea ori o simţim, ori n-o simţim.* Aceasta e concluzia lui Borges, care explică în acest fel actualitatea estetică: „Cred că noi putem simţi poezia imediat, iar faptul de a şti dacă poezia respectivă este antică sau contemporană, dacă a fost scrisă azi-dimineaţă sau acum două mii de ani, este aleatoriu. Am citat versuri de Virgiliu, iar versurile lui Virgiliu sună admirabil şi astăzi, ca şi cum au fost scrise în dimineaţa aceasta".[15]

Simţim şi aici, desigur, spiritul lui Archaeus. E o nouă dovadă că actualitatea estetică este mai întâi actualitate imediată, în sensul că trăirea specifică a artistului şi manifestarea *in actu* a ei îşi găsesc izvorul în viaţă, în realitatea nemijlocită. Creaţia lui se naşte prin raportare la imediat, într-o multitudine de sensuri, de regulă, fie respingând viaţa, fie acceptând-o. Într-un capitol din *Estetica* sa, referitor la eteronomia creaţiei artistice, Tudor Vianu scrie că „viaţa se găseşte într-o opoziţie categorică cu creaţia, resimţită ca înstrăinare faţă de viaţă, ca adversitate sau dor de viaţă".[16] Sunt aduse ca dovadă mărturii semnificative ale unor scriitori ca André Gide, Jacob Wassermann, Jules de Goncourt, Flaubert sau Guy de Maupassant, pentru care scriitorul se manifestă „ca şi cum ar avea două suflete, unul care notează, explică şi comentează fiecare senzaţie a vecinului său, sufletul natural, comun 'tuturor". Vianu, pentru a argumenta că: „Artistul nu trăieşte viaţa; el şi-o reprezintă şi o analizează" sau că: „Viaţa artistului este dominată de legea estetică, aceea a omului comun, de legea morală", se foloseşte fie de exemplele unui „negativism etic din perspectiva estetică", fie de cele ale unui „negativism estetic din perspectiva etică", cum e cazul unui artist de talia lui Tolstoi, aflat în această postură, e drept, către sfârşitul carierei sale. Toţi artiştii, deci, ar crea „în marginea vieţii". Există, totuşi, o concepţie, care ar fi „salvat ambele puncte de vedere": „Poate singurul artist, după ştiinţa noastră, care a izbutit să aplaneze conflictul dintre etic şi estetic şi să arunce o punte între viaţa

Scanned with CamScanner

comună şi cea artistică este Thomas Mann, înălţat o dată cu aceasta la rangul uneia din cele mai înalte conştiinţe ale vremii noastre".[17]

Dar raporturile artiştilor cu lumea, cu viaţa, cu actualitatea imediată, sunt extrem de variate. Dacă acceptăm că există atâtea *infraeştetici* câţi creatori sunt, rezultă implicit că sunt tot atâtea atitudini faţă de viaţă sau, altfel spus, tot atâtea moduri artistice de a exista câţi creatori am numi! Cât de diferit s-au raportat la viaţă creatori ca Villon, Cervantes, Molière, Shakespeare, Mozart, Baudelaire, Eminescu etc., etc.! Pentru unii creaţia e un instinct de conservare a fiinţei sau un mod de afirmare a sinelui, pentru alţii, cum ar fi Goethe, o izbăvire, o spovedanie eliberatoare, sau, pentru şi mai mulţi, o întrecere, cum era ea pentru antici sau pentru artiştii de curte, ambiţia, orgoliul, vanitatea fiind, după Nietzsche, cauzele valorii.

Pe de altă parte, nu se poate nega nici influenţa pe care o are viaţa socială asupra artistului. Ce a însemnat, de pildă, regimul elisabetan sau regalitatea franceză pentru Shakespeare şi, respectiv, Racine sau Molière ne-o spun cu prisosinţă operele lor. Realitatea îl poate apropia pe artist de ea sau îl poate îndepărta. Dictatura, de pildă, l-a îndepărtat. Sunt artişti care refuză actualitatea imediată şi se „refugiază" în trecut sau într-o realitate utopică. După cum sunt opere care explică omul, altele pe artist sau care, cum e, în general, opera lui Sadoveanu, sunt profund diferenţiate faţă de mediul actualităţii în care au apărut. De multe ori, creaţia este complementară vieţii, alteori o compensează, iar de cele mai multe ori este negaţia ei.

În fine, unii cer, precum Tolstoi, ca artistul „să coboare" în mijlocul vieţii, în popor, alţii, ca Ruskin, îi pretind să ridice poporul la nivelul artei sale. Faţă de această problemă, G. Călinescu, în aceeaşi revistă *Lumea,* în chiar primul ei număr, îşi exprimă punctul de vedere programatic în felul următor: „Confuzia se poate naşte în legătură cu noţiunea de viaţă. Unii îmboldesc pe artist să înregistreze prezentul imediat, evenimentul, şi califică producţia după gradul de conformare cu momentul. De fapt, a exprima viaţa înseamnă a te abstrage de evenimente, ridicându-te la un concept. Viaţa operei de artă reprezintă un absolut, valabil aspaţial şi atemporal.

Scanned with CamScanner

Raskolnikov nu-i omul rus din secolul 19, este Omul. Însă ca să ajungi pe promontoriul de unde se zăreşte viaţa în universalitatea ei, trebuie să te urci pe treptele evenimentelor. Cine le ocoleşte rămâne în vid. Unii elaborează evenimentul, cei mai mulţi îl înregistrează ca atare, dar sub unghiul universalului". Şi mai departe: „Zadarnic am afirma că artistul *trebuie* să se coboare la gest. Contra inerţiei nu se poate lupta. Adevărul este că marele artist visează în chip necesar în mijlocul colbului evenimentelor, dând viziunilor ieşite din efemeritate sigiliu transcendent, în vreme ce izolatul se sterilizează. Artist se cheamă individul care scoate plastic din evenimente semnificaţia absolut umană".[18]

Ar rezulta din cele spuse până aici că actualitatea imediată, ca să devină actualitate estetică, trebuie să treacă prin *experienţă.* Experienţa este cheia ridicării evenimentului la concept. După Aristotel: „Oamenii capătă experienţă pe baza memoriei, prin aceea că un mare număr de amintiri prilejuite de unul şi acelaşi lucru ajung să constituie o experienţă unică. Astfel, aceasta are o oarecare asemănare cu arta şi cu ştiinţa, care, de altfel, sunt datorate experienţei. Într-adevăr, cum pe bună dreptate spune Polos, *experienţa a dat naştere artei,* pe când *lipsa de experienţă ne lasă în voia întâmplării.* Căci arta ia naştere atunci când, pe baza unui mare număr de noţiuni datorate experienţei, ajungem la o părere generală despre cazurile asemănătoare".[19] Dar experienţa se capătă în/şi prin actualitate, prin actualizare, prin amintire. Actualitatea este suma tuturor fenomenelor *in actu,* când natura se manifestă obiectiv, şi este, totodată, condiţia subiectivă a tuturor experienţelor noastre posibile. Eu percep lumea, lucrurile, în prezent, prin simţuri şi judecată. La baza experienţei - spunea Kant „se află intuiţia, de care sunt conştient, adică percepţia *(perceptio)* care aparţine numai simţurilor. Dar, în al doilea rând, la ea participă şi actul de a judeca (care revine numai intelectului)". Dar a compara percepţii şi a le lega prin actul judecăţii într-o conştiinţă nu-i suficient pentru a ajunge la experienţă. „Înainte ca percepţia - continuă Kant - să se poată transforma în experienţă mai trebuie, deci, să apară o judecată de cu totul alt fel. Intuiţia dată trebuie subsumată unui concept care determină forma judecăţii în

Scanned with CamScanner

genere cu privire la intuiţie, care leagă conştiinţa empirică a celei din urmă într-o conştiinţă în genere, făcând astfel ca judecăţile empirice să fie universal valabile".[20]

Pentru filosoful de la Königsberg „un asemenea concept este un concept pur *a priori* al intelectului". Numai când percepţia este subsumată unui astfel de concept apare „judecata de experienţă", care poate deveni apoi judecată estetică. E greşit să credem că arta, care se bazează pe experienţa artistului, deci care leagă intuiţii şi judecăţi, stă în afara unui concept. Numai subsumată unui concept intuiţia poate fi dirijată în scopul slujirii actului creator. Experienţa, aşadar, alcătuită din intuiţii ale sensibilităţii şi din judecăţi ale intelectului, face posibilă nu numai existenţa unei viziuni asupra lumii, nu numai reunirea reprezentărilor într-o conştiinţă, ea fiind totodată izvorul cunoaşterii, oricărei cunoaşteri, ci face posibilă trecerea de la particular la general, trecerea de la obiectiv la subiectiv, şi, respectiv, de la actualitatea imediată la actualitatea estetică. Desigur, aceasta e valabil în cazul experienţei artistice, pentru că sunt legi ale naturii, principii ale matematicii etc. pe care nu le putem cunoaşte prin experienţă, prin nici o experienţă. Artistul însă creează numai în marginea experienţei, iar imaginaţia sa nu poate zbura, oricât de imprudent, decât tot în limitele ei. Aşa după cum la baza perfecţiunii estetice - cum considera acelaşi Kant - stă rigoarea, perfecţiunea logică, fără de care fandările închipurii, nemărginirea visurilor s-ar rătăci în haos, ar bântui ca nişte stafii ale deşertăciunii, iar armonia şi binele n-ar mai avea nici un punct de sprijin: „Prin urmare, nimeni nu poate spera să progreseze în ştiinţele frumoase dacă n-a pus la baza cunoaşterii sale perfecţiunea logică. Referitor la astfel de cunoştinţe, caracterul şi abilitatea geniului (experienţa sa, n.n.) rezidă realmente în cea mai profundă armonizare posibilă a perfecţiunii logice şi a celei estetice în genere, ambele trebuind să fie instructive şi interesante în acelaşi timp".[21] Adică actuale.

Scanned with CamScanner

II. O teorie a comunicării

Comunicarea ca anamnesis

„O gândire este un act - spunea eroul povestirii lui Eminescu *Archaeus* -, un cutremur al nervilor". Şi tot el credea că „orice-a gândit un om singur, fără s-o fi citit sau s-o fi auzit de la alţii, cuprinde o sămânţă de adevăr". Prin autodeterminarea gândirii sau prin experienţa *a priori*, fiinţa cugetătoare îşi descoperă în sine această „sămânţă de adevăr". E ca şi cum s-ar fi născut cu ea, iar acum, prin actul gândirii, şi-o aminteşte. Nu-i demonstrează oare Ruben lui Dan, în *Sărmanul Dionis,* că în orice om e un şir nesfârşit de oameni şi, deci, că el însuşi trebuie să-şi descopere adâncimea nemărginită a sufletului său nemuritor?!

Pentru moşneagul din *Archaeus* această „descoperire" a Adevărului (un şir nesfârşit de „seminţe de adevăr") este posibilă datorită principiului vieţii, prin *actualizarea* veşniciei, căci „etern este tot ce este întotdeauna de faţă". Conform, deci, Archaeus-ului eminescian sau principiului „patria vieţii e numai prezentul", orice gândeşte un om singur este actualizarea gândirii unui şir nesfârşit de oameni. Sau, cum ar spune Platon prin gura lui Socrate, orice gândeşte un om singur este o *aducere aminte* a ceea ce a fost sădit în sufletul său nemuritor înainte de a se naşte.

Iată, aşadar, cum ni se luminează o mare cale filozofică prin legătura dintre *anamnesis*-ul platonian, *apriorismul* kantian şi *archaeus*-ul eminescian, cu foloase inestimabile mai ales pentru tema lucrării de faţă, dat fiind că între conceptul de actualitate şi conceptul de comunicare există aceeaşi relaţie indestructibilă ca între principiul vieţii şi al identităţii şi principiul platonian al *anamnesis*-ului, cunoscut de Eminescu încă din anii studiilor la Viena (urmă aflată, de altfel, în *Sărmanul Dionis,* în odăiţa lui mizeră eroul gândind la Platon, Pitagora şi la „geniul divinului brit Shakespeare").

Scanned with CamScanner

Acum vom înţelege mai lămurit poate de ce o gândire este un cutremur al nervilor: pentru că ea este un *act de aducere aminte.* Un act, adică o răscolire, o mişcare, o trăire a gândirii, o devenire a potenţialităţii. Dar nu numai „o gândire" este un asemenea act, ci - după Socrate - însăşi „ştiinţa noastră nu-i altceva decât o aducere aminte".[22] Platon îşi expune teoria *anamnesis*-ului în dialogul *Phaidon.* Aici Socrate îi demonstrează lui Simmias, pas cu pas, prin strălucita sa metodă *maieutica,* adevărul că „ceea ce se numeşte cunoştinţă este de fapt numai amintire". Dar ce este amintirea? Pornind de la exemple concrete, de la cazuri particulare, de la simpla observaţie că un om ne aduce aminte de alt om sau un lucru de alt lucru, că în fond gândirea e un proces asociativ, Socrate rezumă că „aducerea aminte se stârneşte pe de o parte din asemănări, pe de alta din neasemănări". Dar regula amintirii funcţionează şi în cazul conceptelor, al ideilor. Astfel, de la perceperea prin simţuri a lucrurilor egale, Socrate demonstrează că însuşi conceptul de egal, egalitatea în sine, este o amintire: „Aşadar, precum se vede, putem încheia cu necesitate, că noi avem în noi ideea egalităţii mai dinainte de a ne fi născut". Şi astfel se întâmplă cu „toate cele de acest fel", precum frumosul, bunătatea, dreptatea, sfinţenia în sine... Toate conceptele acestor lucruri „sunt în conştiinţa noastră încă mai dinaintea naşterii". Mai mult chiar: „Dacă, venind pe lume cu asemenea concepte, nu le-am uitat niciodată, este necesar să ni le-aducem aminte şi să le ştim mereu în cursul întregii vieţi; căci asta-i a şti: să păstrezi cunoştinţa pe care o ai despre un lucru, adică să n-o pierzi".[23] Deci ceea ce numim uitare este „pierderea unei cunoştinţe", iar „ceea ce numim a şti nu este de fapt decât recăpătarea propriei noastre ştiinţe" prin actul aducerii aminte. Dar nu am putea să ne amintim toate esenţele de felul frumosului sau binelui dacă ele nu ar exista, cum ar spune Kant, *a priori* în noi, dacă în noi nu s-ar afla, după Eminescu, un şir nesfârşit de oameni sau dacă, cum credea Socrate, sufletul nostru nu ar fi „fiinţat mai înainte de noi, tocmai cum au avut fiinţă şi acele esenţe". Însă tot acest raţionament este valabil, adaugă Socrate, numai cu o condiţie, ca aceste esenţe să existe. Dacă ele

Scanned with CamScanner

există, atunci este adevărat şi este o necesitate tot atât de mare ca şi „sufletele noastre să fi avut fiinţă înainte de naştere precum au avut conceptele".[24] Astfel Simmias, aşa cum se întâmplă şi cu tânărul din povestea *Archaeus,* unde bătrânul înţelept ţine locul lui Socrate, este deplin lămurit în privinţa *anamnesis*-ului, respectiv asemănării desăvârşite dintre sufletul nostru şi esenţele lucrurilor preexistente în noi mai înainte de a ne fi născut, şi pe care nu le putem afla decât prin actul aducerii aminte.

Se verifică şi aici faptul kantian că „unde-i un problem e totodată şi dezlegarea lui". Dar ceea ce nu ne lămureşte Socrate, şi o va face Eminescu prin Archaeus-ul său, este legat de întrebarea: Când are loc aducerea aminte? După Socrate, ar fi fost cu neputinţă principiul *anamnesis*-ului, adică ar fi fost cu neputinţă ca ştiinţa noastră să fie altceva decât o aducere aminte dacă „sufletul nostru n-ar fi existat mai înainte de a fi apărut într-o fiinţă omenească"! „Sufletul" socratic este, deci, şi el un fel de Archaeus: apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie veşnică. Altfel spus, acest „princip de viaţă" sau „spirit al Universului" se *încearcă* în fiecare om, materializându-se în chip deosebit („ici ca rege, colo ca cerşetor") numai în prezent, numai în clipa de faţă. „Coborârea" sufletului într-o fiinţă omenească se petrece în prezent. Şi tot în prezent are loc activitatea ştiinţei noastre, adică actul de aducere aminte a ceea ce-i netemporal, a ceea ce-i etern. Or, respectiva operaţie o face, cum am arătat, tocmai gândirea *a priori*. Însuşi Eminescu arată că această măreaţă idee a lui Platon despre ştiinţă ca aducere aminte este un semn caracteristic „pentru calităţile *apriorice* ale inteligenţei noastre".[25]

Aşadar, şi actul de aducere aminte este un „princip de viaţă" care se manifestă numai în prezent şi prin care se dovedeşte, aşa cum spunea bătrânul din *Archaeus,* că „fiinţa în om e nemuritoare". Eminescu însuşi a fost un model platonian prin excelenţă, în el aflându-se Archaeus şi toată ştiinţa lumii, pe care a descoperit-o prin aducere aminte.

Scanned with CamScanner

Prin *apriorismul* kantian, *archaeus*-ul eminescian este o explicare filozofică mai complexă şi, în acelaşi timp, mai literară, a *anamnesis*-ului platonian. De aici decurge o serie de alte câştiguri pentru demonstraţia noastră. În primul rând, faptul că aducerea aminte a ceea ce este etern şi care se petrece în clipa de faţă, în actualitate, este un act de cunoaştere, de gândire (*a priori*). Or, cunoaşterea, amintirea, înseamnă cuvânt, iar cuvântul înseamnă imagine. *Cu gândiri şi cu imagini* este chiar titlul unei postume eminesciene cu valoare de *ars poetica:* „Cu gândiri şi cu imagini / Înnegrit-am multe pagini: / Ş-ale cărţii, ş-ale vieţii / Chiar din zorii tinereţii..."

Pe de altă parte, am văzut că principiul vieţii este totodată şi principiul identităţii sau, cum îl mai defineşte bătrânul înţelept pe Archaeus, „*memoria* identităţii". Toată creaţia eminesciană e dovada acestei memorii. Dacă: „În orice om o lume îşi face încercarea, / Bătrânul Demiurgos se opinteşte-n van" *(Împărat şi proletar),* în cazul geniului, nimic din ceea ce îşi aduce el aminte nu se pierde, ci se conservă întru eternitate - aşa cum Eminescu a păstrat tot ce a scris - spre gloria neamului din care a purces: „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarele un nour de aur din marea de amar" (Mss. 2254, f. 17 v.). Dar ce este această memorie uriaşă, acest tezaur de gândiri şi imagini dacă nu dialog, comunicare esenţială? „Memoria identităţii" se verifică, de altfel, cu fiecare cititor al operei lui Eminescu. Şi, ca atare, dacă „patria vieţii e numai prezentul", atunci şi patria comunicării e tot prezentul:

Spune la mii de inşi aceeaşi vorbă
Şi-n mii ea atunci va trezi
Icoană-aceeaşi şi acelaşi simţ.
Un semn că toţi e-n unul, unu-n toţi.

Eminescu i-a găsit acestui principiu o perfectă întrupare în domeniul teatrului. Într-una din cronicile sale dramatice dedicată spectacolului cu *Două orfeline,* el explică „succesul deplin" al

Scanned with CamScanner

reprezentaţiei prin aceea că: „Actorii identificându-se cu rolurile lor, au produs în public acel efect, pe care fiziologul îl priveşte ca o adevărată minune a naturii omeneşti dar pe care numai simţământul adevărat, nu afecţia, îl produce. Este în taina construcţiei sistemului nervos omenesc de a produce în mii de oameni simţemintele ce se petrec într-adevăr în unul singur şi dacă succesul piesei a fost deplin, se poate conchide cu siguranţă că actorii s-au identificat în rolurile lor, au simţit a fi aevea ceea ce autorul a prescris să fie..."[26] Concepţia *a priori* despre principiul identităţii se substituie aici „metodei identificării", care face ca adevărul scenic să devină un adevăr de viaţă, însă unul generalizat. Eminescu mai face aici şi teoria succesului, având în vedere relaţia cauză-efect: dacă, într-adevăr, cauza este un „simţământ adevărat", efectul va fi tot un „simţământ adevărat", însă multiplicat. „Semn că toţi e-n unul, unu-n toţi". Principiul identificării validează natura comunicării. Dacă „simţământul adevărat" sau „sământa de adevăr" se află în opera de artă şi sunt autentice, ele se vor transmite întocmai, în prezentul receptării, în mii de oameni. În opera lui Eminescu, de pildă, ne aflăm cu toţii, aşa cum ea se află în fiecare dintre noi. Chiar dacă ne dăm seama de asta sau nu. În cazul experienţei *a priori* deci, dialogul fiinţei cu lumea este totuna cu dialogul fiinţei cu sine atâta timp cât în acelaşi om se află un şir nesfârşit de oameni şi atâta timp cât acest dialog se desfăşoară numai în clipa de faţă! În acest sens, orice dialog este gândire şi comunicare în acelaşi timp. Şi dacă gândirea este un act de aducere aminte şi comunicarea va fi tot un act de aducere aminte.

Într-un dialog de bătrâneţe, *Sofistul,* Platon spune: „gândire şi vorbire nu sunt oare tot una, dar cu diferenţa că am dat numele de gândire convorbirii sufletului cu sine însuşi, convorbire care are loc în lăuntrul său fără concursul vocii..., în timp ce prin cuvântul vorbire e denumit curentul care, plecând din suflet, trece prin gură însoţit de sunete articulate? Chiar şi în discurs avem neîndoielnic, o ştim foarte bine, afirmaţie şi negaţie... Or, atunci când acest fapt se produce în interiorul sufletului, sub forma gândului şi fără zgomot, oare avem

Scanned with CamScanner

spre a-l denumi un alt cuvânt decât pe cel de «judecată»?...Gândirea ne-a apărut ca o convorbire pe care o are sufletul, de unul singur, cu el însuşi".[27] *Vocea interioară* sau *monologul interior* al fiinţei, cum am spune noi, modernii, este o autodeterminare a gândirii în jurul Ideii, o confruntare între tendinţa heraclită, a mişcării, a devenirii, şi tendinţa eleată, a imuabilităţii. Iar când această autodeterminare sau autodezbatere lăuntrică devine vorbire, atunci, conform principiului identităţii, numit de Platon *tautón,* monologul cu sine al fiinţei devine dialog cu lumea, convorbire publică, comunicare multiplicată în mii de oameni. Iar acest fenomen de *anamnesis* general se petrece în clipa de faţă, în subiectivitatea prezentului. Şi întotdeauna există o autodeterminare între convorbirea fiinţei cu sine şi convorbirea ei cu universul din afara sa, când monologul interior se transformă în dialog cu lumea. Căci omul trăieşte din nevoia de a comunica şi ştiinţa pe care el o înmagazinează prin actul amintirii se cere comunicată. Astfel putem conchide că a comunica înseamnă a-ţi aduce aminte, a actualiza ceea ce-i etern, esenţele lucrurilor. În acest sens, se poate spune că arta este o formă estetică de aducere aminte, că ea trăieşte şi comunică prin jocul asociaţiilor de cuvinte, imagini, idei...

Comunicarea ca poveste

„Cunoaşte-te pe tine însuşi", spunea Socrate. Cum? Prin ceilalţi. Comunicând. Celebra maximă de pe frontispiciul templului de la Delphi, pe care a preluat-o Socrate, transformând-o în principiu propriu de aflare a adevărului absolut, trebuie înţeleasă numai în acest sens. Dovadă că Socrate s-a cunoscut pe sine prin dialog, prin şi pentru ceilalţi. Iar faptul că pentru el aceasta era singura cale a aducerii aminte, singura cale către cunoştinţa adevărată, aceea care sesizează esenţa lucrurilor prin determinarea noţiunii lor, a dus, prin Platon, la ridicarea dialogului la rang de metodă filosofică. În arta convorbirii, Socrate a fost cel mai mare maestru. El nu ţinea prelegeri şi nici nu-şi preda învăţăturile într-un local anume, ci în pieţe publice, în casele

Scanned with CamScanner

oamenilor bogaţi, pe stradă, în prăvălii. El instruia cu ajutorul dialogului, pornind de la particular şi ajungând la general, de la ceea ce era familiar la definiţia lucrurilor. Trăinicia acestei metode socratice sau *maieutice,* care a învins timpul, este o confirmare a definiţiei omului ca fiinţă care comunică. Şi nu oricum, ci pe calea dialogului, forma cea mai directă şi vie a comunicării.

Încrederea în comunicarea directă şi în transmiterea învăţăturii prin viu grai a fost atât de mare la Socrate încât el nu ne-a lăsat nimic scris. De altfel, toată înţelepciunea popoarelor, întreaga mitologie a umanităţii s-au transmis prin viu grai, în special printr-o formă superioară de dialog şi anume prin *poveste.* Povestea este uriaşa *experienţă* a omenirii, căpătată pe baza memoriei ei milenare. Şi ce poate fi mai definitoriu pentru conceptul de comunicare înţeles ca *anamnesis,* ca actualizare a ceea ce e permanent în lucruri, decât povestea? Căci ce înseamnă a povesti dacă nu a aduce aminte?

Dar oamenii nu povestesc, nu comunică în acest fel superior, cum este şi comunicarea prin artă, decât din nevoia adâncă de a dialoga unii cu alţii. Adică din nevoia adâncă de-a se cunoaşte pe ei înşişi. „Eul, ca origine a oricărei creaţii - scrie Henri Wald într-o carte în care se ocupă de asemenea probleme -, nu se poate dezvolta fără dialog; el are neapărată nevoie să i se asigure dreptul de a întreba, de a nega, de a replica. Animalele reacţionează la semnale, nu răspund la întrebări, pândesc, nu se întreabă, atacă, nu contrazic. Ele comunică între ele, dar nu dialoghează. Nici un animal nu poate ajunge Eu. Omul este însă prin esenţa sa o fiinţă dialogală. Dialogul este prilejul în care legitatea socială se întâlneşte cu libertatea individuală. Dialogul este unitatea contradictorie dintre tendinţele conservatoare ale limbii comune şi tendinţele inovatoare ale fiecărui vorbitor al ei, între afectivitatea care îi diferenţiază pe oameni şi raţiunea care îi identifică".[28]

Mai mult, dialogul este un spectacol, un act cultural, o poveste vie, dinamică, desfăşurată prin replici, care realizează, prin el însuşi, echilibrul dintre emoţie şi raţiune, dintre eu şi social, dintre mijloc şi scop. Prin dialog, prin vorbire deci, o întreagă colectivitate poate

Scanned with CamScanner

participa, ca în societăţile arhaice, la un act de creaţie. Fiind o fiinţă cuvântătoare, singura fiinţă capabilă să dialogheze, omul este şi singura fiinţă creatoare. Înainte de toate, prin dialog, el este creator de limbaj. „Dialogul este esenţa limbajului. Limbajul este, în primul rând, dialog şi dialogul este, mai presus de toate, limbaj. Comunicarea devine limbaj din clipa în care începe dialogul, iar limbajul se reduce la comunicare pe măsură ce slăbeşte dialogul. Limbajul este un mijloc de comunicare, dar nu orice mijloc de comunicare este limbaj. Limbajul este singurul mijloc de comunicare dublu articulat, care permite continua abstractizare şi generalizare a semnificaţiei prin energia metaforică a semnificantului. Comunicarea există şi în natură, dar limbaj nu au decât oamenii. Numai oamenii comunică unii *cu* alţii, celelalte fiinţe comunică cel mult *unele altora*..."[29] Animalele, de pildă, comunică prin simţuri şi semnale nediagonale şi, deci, nearticulate şi neevolutive. Din această cauză ele nu au limbaj. Şi, prin urmare, nici capacitatea de a alcătui abstracţiuni. Numai omul, datorită dialogului, acestui limbaj dublu articulat, poate efectua un transfer de informaţii şi, mai ales, poate comunica pe calea povestirii, prin actul aducerii aminte.

De unde vine, în fond, această nevoie imperioasă a omului de a comunica, de a povesti şi de a se povesti pe sine şi, deci, de a căpăta experienţă? Mai întâi dintr-o luptă, din conflictul dintre el şi natură, începând cu procurarea hranei şi numirea ei. De-a lungul evoluţiei sale, omul a desfăşurat un permanent efort de cunoaştere, de investigare a naturii, în vederea transformării şi, eventual, a stăpânirii ei. Cunoaşterea trebuie să împace, să apropie omul şi natura. Dar pentru aceasta, pentru a transforma natura, pentru a se uni cu ea, pentru a o aduce în prim-plan şi stăpâni, pentru a o folosi conform cu scopurile proprii, omul a desfăşurat o activitate practică, creându-şi mijloace tot mai perfecţionate, adecvate unui asemenea scop cu limita la infinit. Aşadar, omul caută, investighează, tatonează, cu alte cuvinte, cunoaşte. Iar prin practică verifică obiectivitatea cunoaşterii, justeţea cercetărilor sale. Însuşi cinematograful este rezultatul unui asemenea proces.

Scanned with CamScanner

Cunoaşterea este, deci, direct legată de cunoaştere. Cunoaşterea realităţii are drept consecinţă elaborarea cunoştinţelor. Cunoştinţele, ceea ce omul a aflat în urma investigaţiilor sale asupra naturii, trebuie să fie comunicate (căci omul este fiinţă socială, trăieşte în societate, or aceasta înseamnă sociabilitate, comunicare interumană, transfer de informaţii). Desigur, nu orice cunoştinţă este comunicabilă, adîcă este o informaţie (noutate), dar orice informaţie este comunicabilă. Informaţia intră în sfera comunicării, care este mai extinsă decât sfera cunoştinţelor. De pildă, o idee rămâne o idee, un lucru rămâne un lucru, evident, într-un anumit context dat, dar ideea sau lucrul respectiv, cu alte cuvinte, cunoştinţa respectivă poate fi comunicată pe diferite căi, cu felurite mijloace.

Prin urmare, ca să comunice (cunoştinţe despre natură, viaţă, muncă etc.), oamenii şi-au creat mijloace de comunicare tot mai perfecţionate, tot mai complexe, prin care să aducă lucrurile tot mai în prim-plan, parcurgând treptele pe care însăşi cunoaşterea omului le-a parcurs. Istoria omenirii este strâns legată de istoria cunoaşterii, a apropierii neîncetate a gândirii de obiect. După cum istoria cunoaşterii, a mersului de la cunoaşterea subiectivă la cea obiectivă, nu poate fi despărţită de „istoria" comunicării, ci dimpotrivă, o presupune în permanenţă. E greu de imaginat o făptură umană care să nu vrea să-şi comunice (povestească) cunoştinţele, observaţiile, impresiile, mai ales când simte utilitatea acestui fapt, după cum e tot atât de greu de imaginat o fiinţă care să nu fie impresionabilă la poveştile altora. În acest sens, comunicarea este o activitate practică. Prin comunicare oamenii îşi verifică justeţea propriilor lor observaţii şi adevăruri, ajungând să se confrunte astfel cu ei înşişi. Comunicarea ajută schimburilor de experienţă dintre oameni, ea este sufletul convieţuirii, ca şi sufletul cunoaşterii propriului Eu. Fără îndoială, din cele două tipuri fundamentale de comunicare, comunicarea vie, directă, dialogală, şi comunicarea selectivă, purificată, prin mijloacele artei şi ale ştiinţei, primul este sau trebuie să fie prevalent, determinant. Fără dialog, omul se înstrăinează, se dezumanizează,

Scanned with CamScanner

Desigur, prin celelalte mijloace de comunicare, cum este scrierea, de pildă, el adânceşte cunoaşterea. Probabil că dacă Platon nu ar fi scris *Dialogurile* sale, metoda socratică nu s-ar fi ridicat mai sus de stadiul legendei. Dar important este ca omul, în goana lui după mijloace şi mai sofisticate de comunicare, să nu se îndepărteze de dialog, ca esenţă a sa, ca echilibru dintre gândire şi afectivitate. „Cultivarea dialogului nu înseamnă însă nicidecum - arăta Henri Wald - neglijarea celorlalte mijloace de comunicare. Poziţia centrală a dialogului în constituirea şi dezvoltarea eului nu anulează importanţa nici a scrisului şi nici a mijloacelor vizuale de comunicare. Dimpotrivă, dialógul profită şi de achiziţiile intelectuale ale scrisului, şi de performanţele emoţionale ale artelor vizuale (...) Omul contemporan n-are voie să renunţe la nici un mijloc modern de comunicare, dar trebuie să le menţină pe toate sub supravegherea critică a dialogului, a convorbirii, a discuţiei, a dezbaterii".[30]

Prin dialog, deci, omul este mai aproape de sine, ca şi cum comunicarea cu el însuşi ar avea loc în chip nemijlocit. În cazul comunicării indirecte, selective, intervine însă mijlocul de comunicare. Comunicarea nu mai este vie, directă, spontană, dialogală, ci mijlocită, dirijată, adeseori „fără replică". Iată de ce trebuie să facem distincţie între *comunicare* şi *mijlocul de comunicare.* În general, prin mijloace de comunicare se înţeleg mijloacele de comunicare în masă (mass-media). Dar şi actorul este un mijloc de comunicare în masă. Evident, „masa" aici e restrânsă la un număr mic de persoane, care umplu cel mult un amfiteatru sau o piaţă, ca în spectacolele în aer liber ale antichităţii, *comediei dell'arte* sau ca în cele moderne de tipul spectacolelor populare rousseau-iste. Aşadar, comunicarea unui conţinut redat într-un limbaj purificat poate fi săvârşită cu diferite mijloace, pe calea convenţiei orale, ca în cazul mitologiei sau al teatrului, când „mijlocul" de comunicare este rapsodul sau actorul, sau pe cale indirectă, prin mijloace de comunicare în masă, filmul, cartea, albumul etc. Prin urmare, nu trebuie să se confunde comunicarea cu mijlocul de comunicare şi nici să se

Scanned with CamScanner

considere, pur şi simplu, aşa cum o face McLuhan, că „message is medium", că mesajul este însuşi mijlocul de comunicare. Comunicare, în accepţia noastră, se referă la „ce şi cum se comunică", iar mijlocul de comunicare la „cu ce mijloace se comunică". Cu alte cuvinte, comunicarea presupune existenţa unui conţinut şi a unei forme specifice prin care se transmite mesajul sau informaţia, iar mijlocul de comunicare presupune calea sau obiectul cu ajutorul căruia se difuzează, se emite, se transmite ceea ce avem de comunicat. În cazul comunicării orale, de pildă, „mijlocul" de comunicare poate fi brut sau purificat, după cum comunicarea este cotidiană sau elevată (mitul, teatrul, cântecul etc.). Desigur, în varianta dialogului cotidian, „mijlocul" de comunicare este omul însuşi, cu temperamentul lui, cu felul lui de-a fi, mascat sau mai puţin mascat, cu vorbirea lui curată sau stâlcită etc. Oamenii sunt individualităţi distincte, fiecare dintre ei - conform educaţiei primite - semnificând tot atâtea „căi" de comunicare!

Bineînţeles, numai în acest caz şi numai în acesta *comunicarea se identifică cu mijlocul de comunicare.* În ipostaza comunicării orale elevate (mitul, teatrul etc.), comunicarea nu se mai confundă cu mijlocul de comunicare, bunăoară, monologul lui Hamlet (un conţinut redat printr-un limbaj, printr-o formă specifică, aflate într-o unitate indestructibilă) nu se mai identifică cu mijlocul de comunicare (actorul sau mijloacele de comunicare în masă). Aici intervine în primul rând viziunea regizorului sau a actorului despre personaj. Situaţia este şi mai complexă în cazul unei piese de teatru televizate, de pildă. Aici e vorba despre un mijloc de comunicare dublu: un conţinut şi o formă sunt transmise mai întâi de un mijloc de comunicare, preluat apoi de un al doilea mijloc de comunicare. Acest dublu transfer de informaţii nu ţine seama de specificul comunicării purificate, ducând la uzura şi denaturarea calităţii comunicării (vezi diferenţa dintre un tablou şi reproducerea lui). Desigur, aici intervin alte probleme, cum ar fi comercializarea sau democratizarea artei (de unde necesitatea reproducerilor, a filmelor sau a spectacolelor de teatru televizate etc.). Dar dacă vorbim de o comunicare purificată trebuie să avem obligatoriu în vedere ideea că *a comunica înseamnă a*

Scanned with CamScanner

prezentifica, a aduce lucrurile în actualitate, a preface vechiul în nou. După cum a comunica mai înseamnă, pe baza principiului identităţii, a transforma monologul omului cu sine în dialog cu lumea.

Mijloacele de comunicare în masă - caracterizate, în general, prin criterii tehniciste, exterioare naturii „sociale" a comunicării, prin absenţa, ruptura, prăpastia dintre emiţător şi receptor - sunt, aşadar, trepte istorice în evoluţia comunicaţională. Înţelese astfel lucrurile, lărgind problema comunicării până la a o identifica cu nevoia vitală a omului de-a exista ca om, de a conviețui, de a fi printre „ai săi", nu ne va fi greu să vedem în orice activitate a fiinţei umane un efort de comunicare. În acest sens, comunicarea este, asemenea lui Archaeus, un principiu de viaţă. Şi ca atare, nevoia de a comunica va fi întotdeauna un impuls vital, va fi o expresie a vieţii şi va triumfa în faţa perioadelor de relativă neîncredere în comunicare din existenţa omului. Altfel spus, comunicarea e consubstanţială fiinţei umane. Ca şi speranţa. Deci, omul se naşte cu ea şi cât trăieşte nu face decât să şi-o exteriorizeze. Viaţa comunică prin om, se manifestă prin el în fel şi chip. Dovadă optimismul înnăscut al fiinţei umane. Şi ce este omul dacă nu suprema expresie a lui Archaeus, a energiilor sale vitale, a permanentei lui nevoi de comunicare! Încă din zorii existenţei, instinctiv, omul are o bucurie febrilă de viaţă. Cu câtă poftă suge pruncul la sânul mamei, cu câtă forţă se zvârcoleşte, cu câte lacrimi şi ţipete vrea să supravieţuiască, cu câtă nerăbdare vrea să apuce, să meargă, să afle! Având viaţă în el, adică un mod instinctiv de adaptare permanentă - fără pierderea identităţii - a interiorului la exterior, copilul începe, deci, prin a sesiza lumea cu toată făptura sa. Toată fiinţa lui e un miracol de întrebări. Un *receptaculum* de curiozităţi. Cu ochii căscaţi şi urechile ciulite, vrea să intre în marea aventură a cunoaşterii universului şi, deci, a comunicării!

Un prim semn al bucuriei de a trăi, al superiorităţii absolute a omului este *râsul.* Apariţia râsului e dovada optimismului funciar cu care e înzestrată fiinţa umană, distincţia sa, elementul care o deosebeşte fundamental de celelalte lucruri şi vieţuitoare. Râsul este deja primul ecou al conştiinţei, al naturii spirituale a omului, în fine, primul *spectacol* care prevesteşte natura estetică (şi ea înnăscută) a

Scanned with CamScanner

omului. Căci o dată cu evoluţia sa, urmând şi celelalte etape dinamice de dezvoltare, acelaşi elan al vieţii (propriul archaeu) îl ajută şi îl îndeamnă să comunice. Adică să povestească. Omul este fiinţă povestitoare. În această calitate a sa naturală de *homo epicus,* el este totodată definit şi în esenţa lui socială, aceea de *homo comunicans,* de fiinţă comunicativă şi cugetătoare, care semnifică şi creează. Prin urmare, oamenii comunică povestind. Adevărata comunicare este o formă superioară de dialog, ea depăşeşte simpla ştire, simpul transfer de informaţii, însemnând deja cunoaştere. Povestea stă astfel la baza comunicării dintre oameni, la baza trăirii în colectivitate.

Să ne amintim ce spune bătrânul din *Archaeus:* „S-ascultăm poveştile, căci ele cel puţin ne fac să trăim şi-n viaţa altor oameni, să ne amestecăm visurile şi gândurile noastre cu ale lor... În ele trăieşte Archaeus... Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieţii omeneşti. Cu poveşti ne leagănă lumea, cu poveşti ne adoarme. Ne trezim şi murim cu ele..."

De ce povestea se află la temelia vieţii şi a mitului, a legendei, a artei? Pentru că ea este forma superioară de exteriorizare a optimismului înnăscut al omului, a nevoii lui de dialog, a dorinţei adânci, „ancestrale", de a lăsa posterităţii o urmă care să dovedească faptul că a trăit şi el în „prezentul etern". Deci, nu numai când spune o întâmplare, ci şi atunci când pictează, cântă sau când dansează omul povesteşte, actualizează ceva. Fiindcă şi la baza picturii, a muzicii, a dansului stă tot povestea. Cuvântul se află în infrastructura operei, e încorporat în ideea ei exprimată prin concreteţea culorii, a sunetului sau gestului. Când priveşti un tablou sau asculţi o simfonie, senzaţiile pe care le încerci, mai exact comunicarea ce are loc se traduce sau se derulează în mintea ta, în ultimă instanţă, sub formă de poveste. Chiar şi cele mai abstracte opere se traduc în limba unei poveşti, a unui vis, a unei stări ce se vrea explicată, ce-şi caută cuvintele care să-i dea un înţeles.

Iată ce scria în acest sens Henri Wald: „Vorbirea este izvorul oricărei creaţii. Pentru ca anumite creaţii nonlingvistice să fie posibile, trebuie ca ele să fie conduse de vorbire. O pictură nu «descrie» natura, ci «transcrie» vorbirea care a transformat emoţia

Scanned with CamScanner

artistului în idee, chiar dacă această vorbire rămâne inconştientă. Pentru a comunica *idei* emoţionante, artele vizuale transfigurează, prin capacitatea structurantă a vorbirii, imaginile care au provocat *emoţia* artistului. Numai fiinţele cuvântătoare pot picta. Numai omul poate reorganiza, prin selectare, prelucrare şi combinare, diverse fragmente ale naturii. Limbajul, ca unitate între vorbire şi gândire, este modelul oricărei opere umane".[31] Iar limbaj înseamnă poveste. Cu atât mai mult lucrul acesta e valabil, respectiv faptul că orice receptare estetică se traduce în limba unei poveşti, când avem de-a face cu marea artă, cu arta adevărată verificată prin ecoul ei în timp. Pentru că ea nu povesteşte oricum şi orice. Ea povesteşte despre esenţa vieţii. Or, esenţa vieţii este de natură optimistă.

Acest aspect al problemei poate fi cel mai lesne dovedit prin opera lui Shakespeare. Că oamenii comunică povestind, că la baza vieţii şi a artei stă povestea, se pare că Shakespeare a ştiut-o ca nimeni altul. Nu întâmplător la temelia genialei sale creaţii - aşa cum, pe urmele sale, va proceda şi Eminescu - el a pus *povestea.* Tot teatru său e impregnat de urmele infraestetice ale acestei idei. Hamlet însuşi, cu sufletul pe buze, căci moartea nu-l lasă („de-aş avea răgaz... atâtea ce v-aş povesti"), îl roagă pe Horatio: „De m-ai păstrat în inimă cândva, / Te leapădă câtva de fericire / Şi-n lumea asta rea, trăgându-ţi sufletul, / Să spui povestea mea". Dar cum? Întocmai. „Ce-am fost şi ce-am voit, să spui întocmai / Neîmpăcaţilor"). Aceasta este marea artă deci: *poveste adevărată.* Care ascunde fapte petrecute aievea. Adevărul vieţii iese la lumină prin poveste, *ca modalitate epică naturală şi universală de comunicare artistică.* Dar povestea, teatrul sunt sinonime cu viaţa. Ca ele să existe, ca o poveste să dăinuie, să fie continuată, trebuie viaţă. Hamlet nu crede în duhuri, în prevestiri, el crede în viaţă. El ştie că murind nu mai poate povesti. Moartea ucide povestea. De aceea Hamlet speră în viaţă, adică în Horatio: „Eu mor; tu însă vei trăi, Horatio". Speră că prietenul său, acest „alt eu însumi", îi va continua povestea. Teatrul, arta, fiind, într-o şi mai precisă definiţie, *povestea bis*[32] a vieţii.

Scanned with CamScanner

III. Civilizaţia prim-planului

Filmul la timpul prezent

Cine citeşte un scenariu de film poate lesne observa că el este scris la *timpul prezent*. Chiar dacă acţiunea lui se petrece în alte epoci istorice, trecute sau viitoare. Totul se întâmplă aici şi acum. În prezent se vorbeşte. În prezent se mănâncă. Aici şi acum se face dragoste. Aici şi acum se moare... *Ca în viaţă*. Exact cum trăim, visăm sau acţionăm. Fapt care l-a determinat pe Pasolini să considere întreaga noastră existenţă un „cinematograf natural şi viu". Adică, în realitate, noi facem cinematograf trăind, existând concret, acţionând.

Limba vieţii a impus deci artei filmului legea exprimării: acum şi aici, în actualitate, la timpul prezent. Filmul este expresia cea mai directă a actualităţii. Prin mijloacele sale mecanice, el reuşeşte, ca nici o altă artă, să creeze iluzia totală a manifestării *in actu* a vieţii, a realităţii în mişcare. Prin film, geniul uman a intuit că esenţa creaţiei este o expresie a actualităţii, izbutind să materializeze plenar eforturile milenare ale artiştilor, a căror imaginaţie a tins întodeauna spre o artă de sinteză a tuturor mijloacelor de expresie, neştiind poate că această sinteză îl apropie pe om tot mai mult de natură, că micşorează distanţa dintre obiect şi subiect, că transformă poate arta într-un documentar viu, într-o expresie cât mai nemijlocită a vieţii.

Această tendinţă istorică a dus la civilizaţia prim-planului. Evoluţia artei, a artei plastice în primul rând, este o dovadă în acest sens, culminând cu cinematograful care a apropiat obiectul aproape total de subiect, care a adus universul, natura, în prim-plan, în gros-plan, în microplan. Ochiul omului s-a adaptat de altfel la condiţia unei priviri din ce în ce mai „microscopice". Civilizaţia noastră este o civilizaţie a aducerii lumii, naturii, în prim-plan. În antichitate ochiul vedea, era nevoit să vadă totul de departe: vânatul, primejdia, corăbiile, stelele... Treptat, tehnica, ştiinţa, i-au apropiat lumea, i-au pus-o sub microscop, au actualizat Timpul, au prezentificat absenţa,

Scanned with CamScanner

filmul fiind tocmai, cum a dovedit-o primul savantul român Gheorghe Marinescu, mijlocul cel mai eficace de a studia din prim-plan, de cât mai aproape deci, fenomenele naturii. Filmul ambiţionează să actualizeze totul, să prezinte viaţa ca sub o lupă magică: obiective din cele mai sofisticate scormonesc realitatea şi caută să aducă în prim-plan ascunzişurile nebănuite ale naturii, ale fiinţelor şi lucrurilor ei. Arta - prin film - şi-a dat mâna cu ştiinţa spre a oferi poate cea mai originală sinteză de cunoaştere obiectiv-sensibilă a lumii.

Pe de altă parte, ideea de prim-plan presupune ideea de demitizare. Prim-planul măreşte, dezvăluie... El face vizibil invizibilul, atomii nevăzuţi, stelele cele mai îndepărtate... Mai mult, prim-planul aduce totul în faţă, el este o probă vie de sinceritate. Nu poţi să mai minţi, nu poţi să-ţi mai ascunzi vârsta, actorul care „joacă", care se preface că e sincer, e uşor demascat. „Arta de a fi sincer", posibilă în „artele trucajului", nu mai e posibilă în *arta prim-planului,* artă a *documentului viu,* a *adevărului* prin excelenţă. Prim-planul, cum l-a folosit un Eisenstein, de pildă, are un caracter demascator şi contestatar. Prim-planul trădează orice. Chiar şi vorbele nerostite, chiar şi gândurile mincinoase. Prin *civilizaţia prim-planului* noi înţelegem, deci, civilizaţia ştiinţei şi a artei veridice, autentice, o civilizaţie a prezentului şi a prezenţei, a actualităţii şi a actualizării. Fără îndoială, de prim-plan se foloseşte şi arta-marfă sau arta-coajă, precum cinematograful comercial, însă în acest caz scopurile mercantile sunt evidente, iar prim-planul este aici un mijloc, nu un scop, ca în arta adevărată, un mijloc comercial utilizat în vederea denaturării realităţii, mistificării ei, care o învăluie, nu o dezvăluie, care o poleiază, nu o actualizează.

Desigur, şi arta filmului, deci arta care prin definiţie se opune cinematografului cultivat de lumea Banului, a Puterii, are un caracter reflectoriu, evocator, diferenţiat, adică „păcăleşte" şi ea, în sensul că „povesteşte frumos", dar senzaţia de prezent, de actual, de prim-plan, de aici şi acum este atât de puternică, atât de expresivă încât empatia estetică devine maximă, spectatorul „trece" nemijlocit din sală pe ecran, se transpune repede în „viaţa adevărată" pe care o are dinaintea ochilor (deci, totul e o problemă de viteză!), identificându-se cu ea, uitând de orice convenţie artistică, sfidând

Scanned with CamScanner

graniţele dintre realitate şi iluzia ei. Cinematograful a fost şi a rămas locomotiva care intră în gara La Ciotat, care uimeşte spectatorii cu „mărimea ei reală", care îi sco ală de pe scaune „ameninţându-le" viaţa. Impresiile primilor spectatori ai spectacolului cinematografic se pot regăsi la tot pasul şi azi în sălile de cinema. „Minunea secolului" nu se dezminte, cucerind cu prezentul şi prezenţa ei fiecare generaţie nouă de spectatori.

Maturitatea supremă a artei este, în ultimă analiză, copilăria, jocul. Brâncuşi a demonstrat prin tot ce a creat şi a cugetat acest adevăr simplu. „Arta - spunea el - poate cea mai desăvârşită, a fost concepută în timpul copilăriei umanităţii. Căci omul primitiv uita de grijile cele domestice şi lucra cu multă *voioşie*. Copiii posedă această bucurie primordială. Eu aş vrea să re-deştept sentimentul acesta în sculpturile mele". Sau: „Consider că ceea ce ne face să trăim cu adevărat este sentimentul permanentei noastre copilării în viaţă".[33]

În acest sens şi cinematograful poate fi considerat o artă a copilăriei. El pare a hrăni în chipul cel mai direct foamea de esenţe, de real, de joc, de bucurie, de speranţă, de actual a omului care a rămas copil. De altfel, spectatorii cinematografelor sunt în marea lor majoritate copiii şi tinerii şi, într-o mică proporţie, bătrânii, care sunt şi ei, într-un fel, tot copii. Sondajele sociologice demonstrează că aşa-zişii oameni maturi, oamenii „afacerilor", merg o dată sau de două ori pe an la cinematograf. Omul care nu mai e copil, nu mai poate fi impresionat, iluzionat, „păcălit", de miracolul imaginilor în mişcare. Cum nu mai poate fi „păcălit" nici de sculptură sau de muzică, artă cu care Mihail Dragomirescu asemăna cinematograful.

În faţa imaginilor în mişcare, a universului în prim-plan, spectatorul-copil are, aşadar, impresia acelei trăiri directe, pe care o are numai în viaţă. Este aici secretul universalităţii limbajului cinematografic. E ca într-un „Luna-parc" planetar unde senzaţiile sunt *ca în viaţă*. S-ar putea spune că scopul cineastului, ţelul lui suprem este să concureze însăşi viaţa, însăşi natura, să creeze un echivalent total al realităţii din perspectiva singulară a actualităţii, a „prezentului etern". Or, pentru aceasta el trebuie fie să trăiască în mijlocul evenimentelor, să se mistuie în ele, fie să procedeze ca şi cum ar fi fost de faţă la desfăşurarea lor. Adevăr valabil de altfel, în

Scanned with CamScanner

general, pentru orice creaţie. Iată ce scria în acest sens Aristotel: „În alcătuirea intrigilor, ca şi în elaborarea verbală a fiecărui rol, e nevoie ca poetul să-şi înfăţişeze înaintea ochilor, cât mai bine, cele ce încearcă să compună. Numai în felul acesta, văzând fiece lucru cu cea mai deplină limpezime, ca şi cum s-ar afla în mijlocul acţiunii, va putea găsi cele de cuviinţă şi se va feri mai lesne de greşeli potrivnice".[34] Aşadar, condiţia elementară săvârşirii unei creaţii fără „greşeli potrivnice" este aceea ca artistul să se transpună în starea actualităţii, putând astfel vedea lucrurile la timpul prezent, ca şi cum ar fi aievea. Cu atât mai mult acest lucru este valabil în cazul plăsmuirilor cinematografice, unde cineastul vrea să aducă un întreg spectacol audio-vizual în prim-plan şi să-i dea amprenta clipei de faţă. „Imaginile nu se conjugă - spunea Balász Béla -, ele sunt întotdeauna la *prezentul* indicativ". Sunt, vorbesc, mănânc, strig, urăsc, merg. Totul se petrece deci în clipa de faţă. „Aici şi acum" exprimă foamea de prezent a cinematografului, natura se ubicuă, în sens de pretutindenietate şi simultaneitate, cât mai ales natura sa documentară, realistă, în sensul actualităţii, dar şi al naturalităţii, al simplităţii esenţiale, de care vorbea Brâncuşi, care considera că „naturalitatea constă în căutarea esenţelor".

E drept că cinematograul a încercat tot felul de experienţe avangardiste, dar întotdeauna s-a întors, ca fiul rătăcitor, la casa părintească, la condiţia sa iniţială, simplă, realistă, exprimată atât de clar prin franţuzescul *actualité* şi englezescul *actual,* care înseamnă real, adevărat, semn că cinematograful s-a născut din viaţa cotidiană, nemijlocită, că este copilul „prezentului indicativ", mimesisul aristotelic ideal. Şi şcoala franceză şi şcoala engleză de cinema nu şi-au trădat „conceptul", înţelesul originar al naturii cinematografului, descoperit *in actu* o dată cu „facerea" primelor filmuleţe în „laboratoarele" Lumière, Méliès (cel din jurnalele de actualităţi, dar şi din filmuleţele fanteziste, în care realul e prezent sub chipul extraordinarului) şi mai ales ale *şcolii de la Brighton,* a cărei poetică realist-documentaristă, inspirată din *actual,* şi folosindu-se de tehnica *plein-air*-ului, a pus o pecete definitorie atât pentru ceea ce a însemnat şi înseamnă cinematograful englez (trecut prin experienţele lui Grierson şi Rotha şi prin curentul *Free Cinema*), cât şi

Scanned with CamScanner

cinematograful realist în general. Şi să ne gândim doar la „şcoala new-yorkeză" pe care a influenţat-o în ceea ce are ea mai autentic, mai implicat în actual, în social.

Dar ce este în esenţă cinematograful ex-sovietic sau italian dacă nu un cinematograf al actualităţii, al implicării în real, în politic? „Explozia sovietică", neorealismul italian, cu prelungirile lor în filmele politice ale anilor '70 sau '80 au marcat definitiv istoria cinematografului, sunt puncte de referinţă pentru tot ceea ce înseamnă arta şi evoluţia filmului. Nu există film valoros, autentic, să nu facă apel, ca la un element de maximă *expresivitate* şi *veridicitate,* la mijloacele realist-documentariste, la actualitatea vie, de prim-plan, a cinematografului.

Aceasta este, de fapt, condiţia marii arte, de la Homer la Balzac, de la Goya la Daumier etc., de a fi, cum spunea Shakespeare, „cronica vie a vremurilor" sau, după Stendhal, „o oglindă plimbată de-a lungul unui drum", cinematograful fiind, în acest sens, *„ultimul emancipat"*, cum îl numea Camil Petrescu. Sau, cum îl putem numi noi, *ultimul povestitor.* Într-adevăr, se pare că nici o altă artă, nici o altă activitate omenească nu a putut să concretizeze, să reprezinte mai bine ideea artei şi a comunicării ca poveste decât cinematograful: el a adus *Povestea în prim-plan.* Civilizaţia însăşi a devenit o poveste în prim-plan! Miile şi milioanele de poveşti ale cinematografului sunt miile şi milioanele de poveşti ale actualităţii, ale realităţii acestui secol atât de încercat, de contradictoriu, şi atât de fascinant, de miraculos în acelaşi timp, ca un vis necontenit, aflat mereu în prim-plan. Comunicarea prin film a devenit azi a doua natură a comunicării, a devenit comunicarea prin actualitate. De aceea, dubla natură a comunicării se verifică cel mai bine prin film. El poate fi un mijloc şi un scop în sine, identitate brută între medium şi mesaj, sau poate fi un mijloc de cunoaştere a vieţii, a naturii, a omului în măsura în care este comunicare veritabilă, purificată, poveste. Filmul va comunica cu adevărat când va fi şi firesc de gradul doi, emoţie trecută prin spirit, când va înălţa deci povestea la rang de cunoaştere sensibilă, ca treaptă necesară spre Frumosul şi Binele absolut, spre *kalokagathon.*

Scanned with CamScanner

Dacă filmul poate fi definit ca un reportaj de date trecute prin sensibilitatea artistului şi ridicat la valoare de concept, acest lucru nu-i posibil decât în/şi prin Poveste. Ea este mijlocul ideal de comunicare. Iar ca filmul să ajungă să fie comunicare artistică, purificată, el trebuie să facă saltul de la *comunicarea ca transfer de informaţii,* pe care o realizează prin definiţie, prin natura sa tehnico-documentară, la *comunicarea ca poveste* (a unei idei, a unui concept). Or asta înseamnă comunicarea ca viaţă de gradul doi, *ca speranţă,* limba universală a planetei Omului, această fiinţă de prim-plan a Cosmosului...

Dar nu-i mai puţin adevărat, pe de altă parte, că apelul la natura documentară a celei de-a şaptea arte îl face - în mod abuziv chiar - însăşi producţia comercială, cantitatea uriaşă de maculatură filmică, dat fiind că ea speculează tocmai caracterul pur naturalist al cinematografului, exploatează şi comercializează totul în numele prim-planului, efortul de transfigurare a realităţii fiind minim, natura însăşi, în primul rând, teribila „descoperire" a cinematografului, pătrunzând pe ecran de-a dreptul, fără nici un deghizament, în lungimi „de apropiere" nemăsurabile, excesive, „salvatoare".

Dacă lucrurile stau astfel, dacă, deci, vocaţia actualităţii sau a prim-planului intră chiar în definiţia cinematografului, nu înseamnă oare că expresia *film de actualitate* conţine un pleonasm? Nu toate filmele sunt (se vor) oare de actualitate? Poate fi vreun film, pentru un artist, ca şi pentru vreun *producer,* altfel decât un film actual? Dacă trecutul (filmele *retro*, filmele istorice, ecranizările după clasici etc.) şi viitorul (filmele ştiinţifico-fantastice, în special), sunt privite dintr-un unghi contemporan, din *perspectiva actualităţii,* atunci nu înseamnă oare că *filmul de actualitate* este însuşi FILMUL şi că deci tema noastră priveşte tocmai *Filmul ca mijloc de comunicare?!*

Recesivitatea artei filmului

Prin „film de actualitate" trebuie să se înţeleagă, în sensul propriu al expresiei, filmul inspirat din actualitatea imediată. Dar nici

Scanned with CamScanner

acest gen de film nu se poate numi artă dacă actualitatea imediată nu devine actualitate estetică. Aici se află, înainte de toate, raţiunea pentru care filmul inspirat din actualitatea imediată, adică „filmul de actualitate" (formulare improprie din punct de vedere estetic, dar pe care, consacrată fiind în unele ţări, adoptată şi de cineaştii români, o vom utiliza în continuare din respect pentru „tradiţie") este considerat piatra de încercare a unei cinematografii, respectiv, a cineaştilor ei. Piatra de încercare, o rocă silicoasă foarte dură, se folosea odinioară la verificarea purităţii aurului şi argintului. Această calitate i-a conferit cu timpul un sens figurat, cu înţelesul de probă faustică, un fel de mărturie a perfecţiunii, o dovadă a voinţei de a învinge, de a depăşi un obstacol dificil, o oglindă a puterii de a crea a cuiva. Expresia e folosită adesea deci pentru a desemna gradul înalt de dificultate al unui lucru. „Piatra de încercare" vizează performanţa, calitatea, valoarea, capacitatea de a te măsura cu absolutul. Este ca introducerea calului troian în cetate, ca înfruntarea cu succes a Sfinxului, ca ieşirea din labirint cu „soluţia" firului Ariadnei, ca o izbândă ce ar sfârşi cu chinurile lui Sisif, ca trăinicia zidirii prin jertfirea făpturii celei mai iubite. Expresia implică, aşadar, soluţia unei mari idei creatoare şi materializarea ei în Operă. Ca atare, când spunem că filmul de actualitate este *piatra de încercare* a cineastului, un asemenea înţeles trebuie avut în vedere. Cinematografia noastră, de pildă, a realizat sute de filme de actualitate, însă nici o capodoperă de acest fel încă. De ce este dificil acest gen, această *încercare* faustică de a transforma actualitatea imediată în actualitate estetică?

O primă explicaţie ar ţine de natura creatoare. De vocaţia artistului. Există o vocaţie a actualităţii, o „priză directă" faţă de realitate (dovedită de „explozia sovietică", neorealismul italian, curentul *Free Cinema* etc.), aşa cum există o vocaţie a istoriei, pe care o avea, în gradul cel mai înalt, un Iorga, bunăoară. Vocaţia actualităţii este, deci, o chemare anume, un har special. Filmul de actualitate exprimă mai limpede ca nici un alt gen însăşi natura cinematografului: un reportaj de date ridicat - prin sensibilitatea artistului - la valoare de concept. Ca atare, vocaţia actualităţii presupune o capacitate specială de a simţi pulsul vieţii, de a surprinde

Scanned with CamScanner

- dincolo de diversitatea şi aparenţele lucrurilor - esenţialul, de a nu te rătăci în labirintul cotidianului, de a selecta din amalgamul de fapte ce ţi se oferă cu viteză uimitoare ceea ce este semnificativ, de a avea clarviziune istorică. Cu un cuvânt, de a aduce realitatea în prim-plan în aşa fel încât să trăiască prin forţa ei de *document esenţial,* de „prezent etern".

Privind lucrurile din această perspectivă, înţelegem de ce este mai lesne să faci un film despre fapte definitiv consumate, despre epoci trecute. Faptele au fost selectate de istorie, timpul le-a cernut: se ştie clar (genericele sunt pline de „consultanţi ştiinţifici") ce a fost important şi ce nu. Aici nu contează decât interpretarea lor, *cum* le spui (evident, operaţie săvârşită tot din perspectiva actualităţii). În filmul de actualitate, dimpotrivă, *ce* spui este mai important, ce spui şi, implicit, *ce trebuie* să spui.

Această a doua explicaţie ţine de ceea ce vom numi *recesivitatea artei filmului.* Filosofia recesivităţii, marea cucerire a gândirii româneşti, datorată lui Mircea Florian, se poate aplica şi domeniului cinematografic. Structura recesivă a lumii[35] devine structura recesivă a cinematografului. Se ştie că pentru Mircea Florian existenţa se desfăşoară sub semnul unui veşnic raport de recesivitate între termeni polari, antitetici fundamentali, dintre care unul este dominant, iar celălalt *recesiv,* în sensul că *vine din urmă,* fără ca acest al doilea factor să fie degradat, dimpotrivă, el este, de regulă, superior primului, vizând calitatea, valoarea, ceea ce este preţios în lucruri, în dezvoltarea lumii. Aşa ar fi raportul dintre materie şi spirit, noutate - repetiţie, bine-rău, violenţă-iubire, optimism-pesimism, libertate-autoritate, naţional-supranaţional, acţiune-cunoaştere, schimbare-evoluţie sau progres, viaţă-moarte, animal-om, ştiinţă-religie etc. Mircea Florian vede astfel 40 de *dualisme recesive* prin care se relevă structura *disimetrică* a lumii, fără de care ea n-ar putea fi cunoscută, n-ar avea inteligibilitate.[36] Mai trebuie subliniat că raportul de recesivitate dintre aceşti termeni se schimbă de la o epocă la alta, uneori şi în cadrul aceleiaşi epoci, de la un gânditor la altul, deşi majoritatea filosofilor, în primul rând cei materialişti, l-au gândit în unitate dialectică, în ideea armonizării contrariilor.

Scanned with CamScanner

Un asemenea raport recesiv, disimetric, prevalent, există şi între *arta filmului* şi *cinematograf,* înţeles ca industrie cinematografică după formula lui Chiarini care a publicat în 1938 un eseu intitulat tocmai *Il film e un'arte, il cinema e un'industrie.* Acest raport, această dihotomie există încă de la apariţia noii invenţii, cunoscând apoi, de-a lungul scurtei, dar explozivei istorii a cinematografului, o intensificare recesivă nemaiîntâlnită în nici o altă artă sau perioadă a culturii. Dar orice aspect a cunoscut dezvoltarea cinematografului, chiar şi în contextul revoluţiei aduse de sonor, arta filmului s-a aflat întotdeauna şi s-a afirmat în umbra industriei cinematografice.

René Clair, într-un articol[37] din 1929, şi apoi D.I. Suchianu în unele din scrierile sale, inclusiv în convorbirile care au dus la cartea noastră *Literatură şi cinematograf,*[38] au demonstrat că arta filmului s-a putut dezvolta împotriva curentului, în pofida adică a presiunii industriaşilor cinematografici, a producţiei de serie, datorită *artei de a trişa* a marilor cineaşti ai lumii. Şi ei au putut-o face ca urmare a *părţii de hazard* existente mai întâi în componenţa imaginii, apoi în cea audio-vizuală a cinematografului, şi, respectiv, ca urmare a capacităţii cineastului de a introduce subtil, cu talent, cu geniu uneori, în *scenariul de subiect,* aprobat de producător, propriul său *scenariu de temă.* Cu alte cuvinte, ca urmare a capacităţii sale de a crea şi a aduce discret în prim-plan *urme infraestetice, unităţi de frumuseţe,* semnificaţii profunde, care, depăşind încorsetarea, de pildă, a unui text rigid, explicit, controlabil, a unui story fad cu replici fade, să-l poată conduce şi implica pe spectator în lumea esenţelor şi a emoţiilor estetice adevărate.

Aşadar, arta filmului a stat, stă într-un raport de recesivitate faţă de cinematograf, este recesivă faţă de industria lui. Recesivă şi tocmai de aceea superioară ei. Datorită acestui fenomen, filmul este arta cea mai definitorie pentru civilizaţia prim-planului. Deşi arta filmului şi industria cinematografică vor coexista recesiv poate mereu, fiind într-o permanentă luptă, deşi între estetic şi economic va exista întotdeauna o coabitare contradictorie, o aparentă armonie, totuşi frumuseţea artei va fi prevalentă, va triumfa continuu, ca şi speranţa pe care o generează, ea mişcându-se între legea industriei cinematografice, care are caracter *dominant,* şi legea estetică şi

Scanned with CamScanner

morală a artei, care este *recesivă,* ca iubirea faţă de violenţă. Altfel spus, deşi cinemondul abundă în filme comerciale, speculând viciile, ignoranţa şi alte „slăbiciuni" omeneşti, totuşi înapoia lor lucrează *recesiv* arta filmului, care, ca artă a prim-planului, scoate la lumină minunatele ei valori, corespunzătoare aspiraţiilor omului către frumos, iubire, armonie, speranţă.

Dar să presupunem că între arta filmului şi industria cinematografică există un acord perfect. Cu toate acestea, celălalt termen al raportului de recesivitate va fi actualitatea. Căci ea, prin forţa lucrurilor, este cenzurabilă, având anumite secrete care, în funcţie de recesivităţile istorice de la un moment dat, trebuie să rămână secrete. Ca şi în existenţa trăită. Nu totul în viaţa unui om trebuie expus, făcut cunoscut. Intimităţile dintre îndrăgostiţi, de pildă, au caracter secret. Şi actualitatea are intimităţile ei, care trebuie păzite, ascunse, nedivulgate (cel puţin o vreme). Acesta e un adevăr al istoriei, o permanenţă a ei. Nu spunea oare Heraclit că „naturii îi place să se ascundă"?

Există, deci, o luptă între artist şi actualitate, mai exact, între artist şi interdicţiile ei, pe care, de regulă, le reprezintă şi le apără, ca pe propriile sale interese, industria cinematografică. Artistul, a cărui natură este aceea de a se mistui pe sine în faţa lumii, de a-şi pune sufletul la vedere, încearcă aceeaşi operaţie cu actualitatea. Talentul lui este de a-i smulge secretele, de a-i smulge vălul de pe faţă, de a o dezvălui. Desigur, fără a „strivi corola de minuni a lumii". A explica o taină, mai spunea Blaga, înseamnă a o ucide. Artistul trebuie să dezvăluie secretele actualităţii revelându-le misterul. Numai el poate rezolva acest paradox recesiv, care pentru ştiinţă, de pildă, este o imposibilitate. Pe de o parte, deci, artistul, respectiv cineastul, trebuie să vorbească despre prezent, despre ce e semnificativ aici şi acum, să aducă în prim-plan esenţa determinaţiilor sale existenţiale, iar pe de altă parte, să vorbească despre ceea ce e semnificativ în general, în universal, prin păstrarea misterului din faptele pe care le dezvăluie.

În fine, o a treia explicaţie a problemei puse în discuţie aici ar ţine de aşa-zisa *empatie estetică.* În cazul filmului de actualitate există cel mai înalt grad de participare a spectatorului la creaţie. Aici

Scanned with CamScanner

empatia estetică sau coautoria este maximă sau deplină, cum ar spune Theodor Lipps, marele teoretician modern al empatiei.[39] Spectatorul poate „trece" cu uşurinţă din sală pe ecran. El poate fi, deci, foarte exigent, căci se poate repede recunoaşte (sau nu) în personajele sau în problemele din film. Spectatorul sesizează aşadar - mai ales cu ajutorul prim-planului, al artei de a recepta opera prin el - foarte uşor falsul. Spiritul său critic e mai viu. De aceea, examenul filmului de actualitate îl trec destul de puţin cineaşti. Sigur, succesul mare al unor filme de actualitate slabe, mediocre, pare să ne contrazică. Dar nici un spectator adevărat, care are spiritul critic treaz, nu va confunda succesul ieftin cu valoarea. Pentru că nu orice film care redă, ilustrează prezentul este film de actualitate, ci numai acela care ridică prezentul la valoare de mister. Cu alte cuvinte, filmul de actualitate este o încercare faustică izbutită numai pentru acel cineast care gândeşte şi exprimă prezentul în funcţie de trecut şi viitor, care îl înnobilează cu formule durabile ale actualităţii estetice.

Mituri ale actualităţii

Natura şi Civilizaţia sunt polii antagonici care generează totalitatea miturilor moderne şi între care se desfăşoară toate determinaţiile prezentului, ale actualităţii imediate. În acelaşi timp, lumea modernă, ca *civilizaţie a prim-planului,* este o lume care stă sub semnul cinematografului. Dacă miturile tradiţionale s-au născut prin raportare la Natură, o natură necunoscută pe care omul o privea şi o înţelegea de la *distanţă,* miturile moderne, în schimb, odată cu progresul tehnico-ştiinţific, cu posibilitatea aproprierii tot mai mari, tot mai profunde, a naturii de ochiul uman, s-au născut prin raportare la Civilizaţie, ca la o cucerire a prim-planului. Cinematograful însuşi a apărut din concurenţa cu ochiul omenesc, bazându-se tocmai pe principiul lui fundamental, pe aşa-numita *persistenţă a imaginii.* Obiectivul cinematografic este, evident, o prelungire a ochiului omenesc, aşa cum toate cuceririle tehnico-ştiinţifice, de la telefon la calculatoare, de la aparatul de radio la video, sunt prelungiri ale simţurilor şi facultăţilor omeneşti. Tehnica radioului, de pildă, pe care

Scanned with CamScanner

o va prelua apoi şi cinematograful vorbitor, aduce lumea în prim-plan sonor, omul putând să audă cele mai imperceptibile sunete ale naturii. Mai mult, abia sunetul, vorbirea, îi conferea cinematografului valoare ideatică, apropiindu-l de activitatea creatoare a gândirii umane, de dialog. Pentru că imaginea dizolvă ideea, pe când cuvântul o face să fie la ea acasă. Iată ce spunea acelaşi Henri Wald în acest sens: „Integritatea creatoare a eului este primejduită şi de mijloacele vizuale de comunicare din civilizaţia contemporană a imaginii. Mijloacele vizuale de comunicare sunt şi mai îndepărtate de dialog decât scrisul. Dar, în opoziţie cu scrisul, ele cultivă sensibilitatea în paguba activităţii intelectuale. Vizualul tinde să reducă ideile la imagini, şi să micşoreze continuu distanţa intelectuală dintre trăire şi gândire. Vorbirea este restrânsă treptat la un comentariu din ce în ce mai scurt al imaginilor. În cultura vizualului, lumea îşi pierde *adâncimea de gândit* şi nu mai rămâne decât o *suprafaţă,* veşnic mişcătoare, de privit".[40] Auditivul repune dialogul în drepturile sale supreme, restabilind comunicarea dintre imagine şi idee, dintre viaţa interioară şi cea exterioară, dintre eu şi lume. Rolul cuvântului, al dialogului au devenit esenţiale în film. Acest fapt îl demonstrează Florian Potra, pe urmele lui Pasolini, ale eseului acestuia *Cinematograful şi limba orală,* din care citează: „Imaginea şi cuvântul, în cinematograf, sunt un singur lucru: un topos. Depinde de locul în care e plasat spectatorul, pentru ca acesta să le perceapă ca pe un singur lucru sau ca pe un lucru (mai mult sau mai puţin) divizat, disociat. Uneori pare incredibilă distanţa care desparte izbucnirea tunetului de lumina fulgerului: adică pare incredibilă atâta diacronie între imagine şi sunet. (...) În realitate, fenomenul fulgerului şi tunetului este un fenomen atmosferic unic: cinematograful este, cu alte cuvinte, audiovizual".[41] Pentru Pasolini, cuvântul e o „minunată, miraculoasă posibilitate a cinematografului", fapt dovedit de excepţionalele sale filme. Dar nu trebuie uitat că cinematograful este un rezultat al cuceririlor care au dus la civilizaţia prim-planului, o civilizaţie cu mari avantaje pentru om, căruia i-ar fi imposibil acum să-şi conceapă altfel viaţa. Civilizaţia prim-planului l-a făcut să trăiască mai repede, mai mult şi mai bine. De pildă, telefonul „aboleşte" spaţiul, aşa cum mijloacele moderne de deplasare „abolesc" timpul. Totul a

Scanned with CamScanner

devenit o chestiune de viteză. „Viteza - exclama Brâncuşi, cel care toată viaţa sa a căutat *esenţa* zborului - ce fericire!" Or viteza apropie lucrurile, lumile, face posibil dialogul dintre ele, iar conform lui Einstein, respectiv teoriei relativităţii, viteza *întinereşte,* ne face să trăim mai mult comparativ cu strămoşii noştri.

Cinematograful e, aşadar, o artă a vitezei, care aduce lumea în *prim-plan audio-vizual,* cum materializează excelent această idee Francis Ford Coppola în *Conversaţia* (1974). Era firesc ca el să fie şi trezorierul miturilor lumii moderne, seismograful actualităţii, care înregistrează tot ce este viu, interesant, actual, tot ce este demn de semnalat, evenimentele cele mai fierbinţi ale zilei, angoasele şi miturile civilizaţiei. Cinematograful este reporterul cel mai dotat al actualităţii, documentaristul cel mai prompt şi înzestrat. E Ochilă din poveste, Cine-ochiul avizat, rece şi nemilos căruia nu-i scapă nimic, care măreşte de zece ori totul, aşa cum procedează eroul lui Antonioni din *Blow-up* (1966) pentru a afla *adevărul,* care, deci, aduce la suprafaţă tainele cele mai ascunse ale relaţiilor sociale şi ale naturii. Prin el mitologia tradiţională este desacralizată, zeii sunt detronaţi, misterul - o simplă probă de laborator. Şi totuşi, nevoia de mituri a omului, o nevoie înnăscută, a căpătat, cu ajutorul cinematografului, noi dimensiuni. În mod paradoxal, civilizaţia prim-planului l-a înstrăinat pe om de natură şi atunci el, drept apărare, ca să nu se piardă pe sine, a creat noi mituri. Care este adevărata cauză a acestor mituri ale actualităţii?

Oricât ar părea de contradictoriu, în ciuda mijloacelor moderne de informare în masă, civilizaţia, patologia urbană mai ales, cu maladiile, nevrozele şi viciile ei, acţionează tot atât de agresiv împotriva omului, pe cât de agresiv a acţionat acesta împotriva naturii, agresiune care a dus la o nouă ruptură de mediul său. Într-adevăr, aşa cum se spune, omenirea a căzut în capcanele progresului tehnologic.

Prima consecinţă: izolarea omului de mediul său, mai ales datorită mass-media, care prin excesul nemăsurat, prin bombardare informaţională, l-a rupt pe om de cultură, de artă. Prima ruptură, aceea dintre om şi natură, prin civilizaţie, a dus la a doua ruptură,

Scanned with CamScanner

aceea dintre om şi cultură. Dintre om şi valoare. Dintre lumea consumului şi lumea valorilor. Ideea de valoare este contrară ideii de consum. Consumul abuziv anulează în consumator conştiinţa valorii. Consumatorul ideal este cel care „înghite" orice fără să reflecteze, fără să judece. După Giulio Carlo Argan: „O societate de consumatori este o societate a informaţiei, dar nu o societate a judecăţii de valoare. Dar judecata este substanţa istoriei. Deci, o societate de consum poate fi o societate de progres - dar nu de istorie". „Informaţia, inamică a judecăţii, e deci inamică a istoriei".[42]

O astfel de lume îi dă omului în loc de valoare un *preţ* şi în loc de judecată o *informaţie,* o *ştire* (actualitatea „actualităţilor"). Această deliberată eliminare a conştiinţei preţuitoare a lucrurilor îl face pe om şi îl constrânge să aibă o viziune deformată despre lumea în care trăieşte, o imagine răsturnată, falsă, neclară despre civilizaţie. Valorile sunt înlocuite, deci, cu nonvalorile, care iau locul astfel nevoii sale autentice de ideal, Kitsch-ul, falsele valori sunt ridicate îndată la rangul de avangardă, de modă. Goana după astfel de idealuri îl face pe om prizonierul demn de plâns al Ignoranţei.

Informarea abuzivă, neselectivă, este mai rea decât dezinformarea omului primitiv: ea îl ţine pe om într-o stare de continuu consumator, de individ care nu mai poate discerne, care rătăceşte şi trăieşte *izolat* într-un ocean de informaţie - materia primă a miturilor moderne. Reclama informaţională este poarta pe care crizele şi maladiile Civilizaţiei i-o deschid omului întru căutarea idealurilor sale pierdute. Evadând astfel, el renunţă la adevăratele lui idealuri. Reacţia sa este negativă, ignorantă, căci adularea idolilor civilizaţiei, ca şi aceea a divinizării naturii, a fantomelor, a legăturilor magice etc., nu este altceva decât reprezentarea de către indivizii izolaţi, debusolaţi, neştiutori, a unor bariere empirice înlăuntru cărora are loc mişcarea societăţii. Neputând să-şi explice cauza unor fenomene fundamentale, dar şi a unora mai simple, legate de existenţa imediată, astfel de oameni sunt uşor de manevrat şi iau cu superficialitate subiectivul drept obiectiv, aparenţa drept esenţă, efectul drept cauză, repaosul drept mişcare.

Scanned with CamScanner

Nu-i de mirare, atunci, de ce omul modern se dovedeşte atât de nepregătit, de şocat, de bolnav în faţa schimbărilor rapide care se petrec în mediul său înconjurător şi, deci, în viaţa sa! Cauzele care generează rezistenţa oarbă a omului în faţa schimbărilor rapide, pe care şi un expert ca Alvin Toffler mărturiseşte că nu le cunoaşte şi nu şi explică decât în mică măsură, ca şi cauzele care îi fac pe unii să fie însetaţi şi înflăcăraţi de schimbare, ridică aceleaşi nedumeriri şi întrebări: dar oare aici nu se află *in nuce* conflictul dintre o tehnologie avansată şi o societate întârziată?! Nu oare ignoranţa stă la baza acestui decalaj dintre schimbarea cu orice preţ, profitorie pentru unii, şi neputinţa de adaptare a omului în general?! „Într-un mediu înconjurător - scrie Toffler - atât de rapid schimbător, cum nu i-a fost dat omului niciodată să cunoască, rămânem într-o stare de jalnică ignoranţă asupra posibilităţilor de adaptare ale animalului uman".[43]

Datorită supralicitărilor şi a şocurilor tranziţiilor sau ale noului autentic, omul modern nu mai are capacitatea să se adapteze în ritm corespunzător la ritmul schimbărilor şi, ca urmare, are o reţinere aproape iraţională în faţa lor. Neputinţa de a înţelege ce se întâmplă şi, mai ales, imposibilitatea de a *controla ritmurile schimbărilor* - sarcina majoră a societăţii viitorului! - îl „împing" pe individ să recurgă la fantezie, la o imaginaţie aproximativă, plină de erori, în explicarea fenomenelor şi a faptelor care îl înconjoară. Ignoranţa sa îl ajută să-şi creeze un ideal iluzoriu, o lume de făgăduinţe! Şi, ca atare, cu cât stăpâneşte şi înţelege mai puţin întreg angrenajul social şi economic al acestei lumi, întreg mecanismul „civilizator", toată complexitatea acelor fenomene care îl blochează, îl izolează şi-l fac, în ultimă instanţă, prizonierul lor, cu atât mai mult replica sa este mai viguroasă în fantezie, în născociri şi invenţii ale închipuirii.

El „devansează" civilizaţia *evadând* în mit, iar crizelor de tot felul nu le mai găseşte cauze obiective, ci explicaţii fanteziste! Îşi creează astfel o lume de iluzii şi false valori. Ba mai mult, el este încurajat în această tendinţă şi chiar, aşa cum procedează industria cinematografică, i se *fabrică* o asemenea lume, i se aduce în prim-plan mostre de-ale ei, la tot pasul, pe stradă, la masă, la birou... Vrând să fie în „ritm" cu tot ceea ce civilizaţia îi oferă, natura sa

Scanned with CamScanner

consumatoare e şi mai avidă de senzaţional! Incapabil, aşadar, să se adapteze şocului schimbării şi să-l controleze (pentru că i se escamotează adevărul prin politizarea convenabilă a cauzelor unor crize!), omul devine sclavul civilizaţiei prim-planului prin faptul că-i acceptă „miturile" şi „informaţia" în locul unei culturi adevărate.

„Şocul viitorului" este însoţit de un „şoc cultural", de o incapacitate a individului de a se adapta şi de a aprecia valorile autentice, de o stare gravă de incomunicabilitate şi de o eronată reflectare a realităţii. Omul se simte dezrădăcinat, neliniştit, intrat într-un flux de nevroză generală, soră cu iraţionalitatea şi violenţa nestăvilită! El este orbit de „reclama" civilizaţiei, care-i sare în ochi, de aspectul ei colorat, de ambalajul „înstrăinat", „estetizant", iar ceea ce se întâmplă în spatele Mecanismului pentru el este un mister şi mai mare, aparţinând unui „sistem" inaccesibil, aşa cum este şocat neiniţiatul când ia contact cu arta altor popoare sau cu alte criterii de viaţă. Iar atunci când „sistemul" ştie să-i întreţină neştiinţa, să fabrice mituri la nesfârşit, cu inventivitatea celor care ştiu să scoată bani din orice gunoi, omul este şi mai derutat! Nu mai ştie să aleagă între bine şi rău, este o victimă uşoară a viitorului, adică a Necunoscutului. O pradă şi mai uşoară a ignoranţei, a acestei moaşe a mitizării actualităţii. Numai în măsura în care oamenii vor avea dezvoltată *conştiinţa viitorului,* vor scăpa de „mituri", de „iluzii", de o viaţă deformat trăită şi gândită.

Măştile pe care le poartă ignoranţa sunt multiple. Pornind de la o stare iniţială naturală, spontană, naivă, aşa cum o găsim în plăsmuirile mitice ale antichităţii, ea a ajuns - printr-o înzestrare cameleonică - să facă casă bună cu „sferele cele mai înalte" ale ideologiilor moderne, cum au fost cele care au generat comunismul, să le fie înseşi conţinutul, substanţa lor. De fapt, acest conţinut, de sorginte preistorică, are la bază Criza. Ignoranţa este „fructul" unor crize politice, sociale, în ultimă instanţă, economice, „fructul" unor decalaje economice, al unei rupturi dintre Vest şi Est; dintre Nord şi Sud (cum se spune azi). În tot mai multe reuniuni internaţionale se afirmă adesea speranţa într-o lume în care nerozia, ignoranţa, să joace un rol cât mai mic, tot mai puţin absurd şi dacă este posibil să nu mai joace nici unul, ştiinţa modernă să o suprime cu desăvârşire!

Scanned with CamScanner

Numai că, din păcate, istoria ultimelor decenii, în plin avânt ştiinţific şi tehnic, a dovedit adesea contrariul.

După numărul de experienţe nefaste pe care le-a trăit şi le trăieşte încă secolul nostru, amplificate tocmai de un eveniment pozitiv, cum este prăbuşirea comunismului, dezintegrarea lui, care a adus atâtea războaie locale şi o regrupare a forţelor neocomuniste, avem temeiuri să credem că omul modern se refugiază în mituri tocmai pentru că nu ştie încotro s-o ia, lumea îi este ostilă, natura încă îl mai stăpâneşte, viaţa îi scapă de sub control şi-l copleşeşte. Necunoscutul, cu alte cuvinte, a devenit şi mai necunoscut, căci graniţele ignoranţei, pe care credea că le cunoaşte, au devenit şi mai mobile şi mai de nepătruns. Secolul nostru se dovedeşte a fi şi mai nepregătit şi mai dezarmat poate în faţa realităţilor noi decât erau societăţile tradiţionale în faţa naturii. Pentru că prin felul cum au creat oamenii moderni aceste realităţi, prin felul cum s-au *apropiat* ei de imprevizibila natură, cum au folosit, în ce chip abuziv, marea revoluţie a prim-planului, au produs, dimpotrivă, în ciuda dorinţelor lor poate, un dezechilibru, un haos, o ruptură, inversând raporturi fundamentale dintre om şi fenomene. Nevoia de mituri ne apare a fi cu atât mai imperioasă şi mai de înţeles cu cât ne apropie de *cauzele* care o generează!

Aici se iveşte o nouă problemă, care explică şi mai bine naşterea abuzivă a miturilor actualităţii, aceea a conflictului dintre o tehnologie revoluţionară, avansată şi o societate rămasă la un stadiu rudimentar de pregătire, dintre verticalitatea *progresului* şi înapoierea *istorică!* De aceea, reprezentările pe care oamenii le au despre lumea în care trăiesc sunt atât de deformate, dovadă că replica lor în faţa acestui conflict este una ignorantă! Numai într-o societate evoluată, cu oameni având o conştiinţă adaptabilă, care să înţeleagă prefacerile rapide ale vieţii, care să controleze întregul mecanism social, politic şi economic ce mână iute lumea înainte, miturile nu pot fi luate decât drept ceea ce sunt, moduri specifice de transfigurare a lumii, creaţii ale unei cunoaşteri mărginite, depăşite, a realităţii, „literatură" de un farmec aparte însă, capabilă de a provoca delectări superioare. Niciodată, pentru un astfel de om, reflectarea denaturată

Scanned with CamScanner

a lucrurilor, reprezentările naive şi deformate ale faptelor nu vor fi luate - trăite şi înţelese - drept lucruri şi fapte *reale.* Plăsmuirile mitologice nu vor fi în nici un caz luate drept realitate! Căci gândirea, conştiinţa omului, vor ţine pasul cu schimbările rapide, verticale, ale lumii sau chiar le-o vor lua înainte. În acest caz, orice modificare, orice salt, orice „surpriză" poate fi şi este previzibilă. Un astfel de om nu se va simţi în Civilizaţia prim-planului un străin, un nechemat, un musafir sau un martor speriat, debusolat, un izolat, desprins de veritabila comunicare şi conlucrare dintre oameni, un neiniţiat fără putinţă de acces la celelalte domenii ale activităţilor umane. Chiar dacă această Civilizaţie va veni ca un uriaş tăvălug, el va fi pregătit să-i facă faţă.

Partea întâi a cărţii lui Alvin Toffler, *Şocul viitorului,* se intitulează „Moartea permanenţei"! Cu corolarul: „Moartea valorilor"! Dar permanenţa nu moare. Valorile (trecutului) nu pier. Iar unele mituri moderne vor fi acceptate numai în măsura în care sunt prelungiri ale marilor permanenţe, variante noi ale atitudinilor durabile, esenţiale, ale omului, cum este, de pildă, mitul eroului de baricadă aflat în prelungirea eroilor mitici, legendari, din balade, epopei, cântece de vitejie, bâline etc. Toffler însă, extinzând viaţa americană şi nivelul atins de ea la întreaga scară a planetei, spune că epoca pe care o trăim, a *800-a perioadă de viaţă* (luând în considerare ultimii 50000 de ani ai existenţei omului, împărţiţi în perioade de viaţă de circa 62 de ani) „reprezintă o ruptură bruscă cu întreaga experienţă trecută a omenirii, deoarece în cursul acestei perioade relaţia dintre om şi resurse a suferit o răsturnare", citând agricultura, industrialismul şi supraindustrialismul, unde „lucrătorii cu gulere albe", economia bazată pe servicii, au depăşit numărul „muncitorilor cu gulere albastre".[44]

Dar această „ruptură cu trecutul", această răsturnare, nu poate fi considerată în nici un caz un „succes" al omului, un merit al civilizaţiei, căci ruptura cu trecutul înseamnă implicit *ruptura cu natura,* înseamnă introducerea unui dezechilibru fundamental în relaţiile normale dintre om şi natură. „Am rupt în mod ireversibil cu trecutul", spune Toffler. Oare aşa stau lucrurile într-adevăr? Oare

Scanned with CamScanner

omenirea s-a rupt brusc şi ireversibil de vechile moduri de gândire, de simţire, de adaptare? Dar cum se explică atunci explozia naţionalismului sau înmulţirea apelurilor care semnalează primejdiile civilizaţiei, arătând că salvarea omului şi apărarea echilibrului său psihic depind direct proporţional de salvarea naturii!? Prin urmare, viitorul nu trebuie să-l ducă pe om la o ruptură şi mai mare cu natura. E necesar un nou echilibru cu natura, noi legături esenţiale cu trecutul! Toffler însuşi este tributar unui om mitizant de a gândi prezentul şi viitorul, pentru că le rupe de trecut. Cu alte cuvinte, el nu priveşte viitorul din unghiul actualităţii! Gândirea sa, pe baza unor anumite aspecte ale unei anumite realităţi, pe care le exagerează, generează mituri moderne, în speţă, un *mit ştiinţific* al civilizaţiei în care autorul trăieşte. Ca produs, în ultimă instanţă, al acestei civilizaţii, el denaturează datele, transfigurează faptele, deformează cazurile diverse, colorează graficele şi statisticile, cu un cuvânt, *mitizează* anumite aspecte ale actualităţii! Avem aici, poate, modul cel mai simptomatic de aducere în prim-plan a unei metafizici a viitorului, implicit, a cauzelor care, pe de o parte, duc la refuzul civilizaţiei şi, deci, la mitizarea ei, iar, pe de altă parte, la însăşi explicarea unuia din marile mituri ale actualităţii!

Desigur, ne aflăm în faţa unor realităţi profund noi, natura a suferit mari transformări, numai că sociologul constatativ trebuie să ştie că - şi acest fapt rămâne esenţial - „în ciuda tuturor progreselor pe care le-au realizat tehnica şi mecanizarea - cum scrie Edouard Bonnefous - fiinţa umană continuă să depindă în mod strict de reînnoirea resurselor şi, înainte de toate, de *productivitatea* primară, al cărei prim stadiu îl reprezintă fotosinteza. Materia vie a biosferei este cea care asigură, prin intermediul plantelor cu clorofilă, acest mecanism fundamental de transformare a energiei solare în energie chimică".[45]

Aşadar, în ciuda „rupturii sale cu trecutul" şi a „saltului său în cosmos", *omul rămâne tributar clorofilei,* cea care captează energia solară şi îl alimentează cu oxigen! Prin urmare, omul rămâne tributar Naturii! (Atâta timp cât el rămâne o fiinţă vie şi are nevoie de aer şi hrană). Dacă „permanenţa moare", dacă cu toţii suntem „cetăţeni ai erei tranzienţei", adică ai „nepermanenţei", ai „instabilităţii", ai

Scanned with CamScanner

„fragilităţii", ai „efemerului", ai „uzării şi înlocuirilor rapide", cu expresiile lui Toffler, atunci cum se explică valul uriaş de trezire a conştiinţei „primare" a oamenilor, a locuitorilor din marile centre urbane, în special, care simt nevoia acută de a „ieşi" în Natură, de a reînnoda, deci, legăturile elementare cu Trecutul!? Oare nu reiese de aici că omul modern devine tot mai *conştient de dependenţa sa faţă de natură!?*

Evident, omenirea tinde spre mai bine. Or pentru aceasta e necesar ca oamenii să se unească pentru a-şi făuri o istorie profund adevărată prin *umanizarea* progresului, respectiv printr-o nouă armonizare cu natura, printr-o nouă cunoaştere şi apropiere de fenomenele ei, apropiere posibilă prin înţelegerea adevăratului sens al civilizaţiei prim-planului. Aşa se explică de ce în faţa acestor schimbări bruşte, a răsturnărilor produse de era tehnico-ştiinţifică, oamenii simt nevoia (milenară, naturală deci, firească) de a se întoarce la mituri sau nevoia de a crea *noi mituri*! În acest fel ei se simt ai naturii şi au certitudinea că se sprijină pe ceva sigur, durabil. Nu aici rezidă oare dorinţa omului de a avea un *ideal omenesc, nevoia sa de permanenţe*!?

Dar întrucât oamenii moderni, în general, sunt nepregătiţi în faţa viitorului, ca devenire civilizatorie - în acest sens viitorul se află deja în prezent, în actualitate! - nepregătiţi să întâmpine civilizaţia, care înseamnă, şi, deseori, pe bună dreptate, nesiguranţă, dezrădăcinare, politizare, nevroză, drog, zvonistică, sex, alienare, scandal, senzaţional, violenţă etc., ajung să se refugieze în mituri şi în loc de ideal omenesc îşi făuresc în închipuire un ideal iluzoriu, fantezist, supranatural, mitic! Mitul înseamnă cu adevărat ideal şi permanenţă, dar atunci când reprezentarea pe care o are omul despre ideal şi permanenţă este vie, reală, istorică! Cu alte cuvinte, când *mitul este cultură*, nu evadare în supranatural, când omul îşi îmbracă idealul său omenesc în haine de sărbătoare, când nu ia aura din jurul soarelui, care este el, omul, drept adevăratul soare!

Cinematograful însă, ca element definitoriu al civilizaţiei prim-planului, s-a hrănit şi a cultivat înainte de toate tocmai acest

Scanned with CamScanner

„soare iluzoriu", el însuşi fiind cea mai mare „uzină de vise", cel mai mare şantier de produs în serie mituri ale actualităţii! Iar „imaginile mişcătoare" s-au dovedit cel mai eficient mijloc de creat iluzii şi, deci, de comunicare „unilaterală", „nedialogală". Acest lucru se întâmplă datorită importanţei speculative care i se acordă imaginii în detrimentul cuvântului. Acest tip de cinematograf, care aduce în prim-plan imaginea mişcătoare, atrăgătoare, şocantă, comercială, a devenit o infinită „suprafaţă de privit", repudiind sistematic ideea, profunzimea din limbajul său eminamente comercial. Pe de altă parte, cum arătam, imaginea mişcătoare dizolvă ideea, având o natură, ca să spunem aşa, *precuvântatoare*, dovedindu-se a fi mai „fragilă", mai „inconsistentă" faţă de Cuvânt, faţă de forţa lui de impact, faţă de ecoul pe care îl lasă în conştiinţă. Motiv pentru care mulţi intelectuali - scriitori sau critici mai ales - i-au refuzat filmului statutul de artă, considerând că el n-ar fi capabil să exprime concepte, idei filosofice etc., punându-l în rând cu non-arta, varieteul, produsele de subcultură, kitsch-ul.

Desigur, aici e o oarecare confuzie întrucât aceste critici negative sunt, de fapt, adresate fenomenului cinematografic ca industrie şi nu filmului ca artă. Abundenţa de non-valori şi penuria de valori cinematografice i-au îndemnat pe tot mai mulţi intelectuali, de-a lungul istoriei acestui fenomen, să stea departe de el, să prefere intimitatea bibliotecilor sau a muzeelor. Şi, probabil, pe bună dreptate. Mai cu seamă că cineastul şi criticii de film, puşi în faţa capodoperelor muzicii, literaturii sau artelor plastice, nu prea au replici. Sau replicile lor sunt marginale, unilaterale, căci ei privesc doar un aspect sau altul al fenomenului cinematografic şi nu întregul mecanism în complexitatea lui. Replicile lor ocolesc esenţa fenomenului tocmai pentru că ea le scapă, pentru că sunt tributari unor vechi modele de gândire care mai iau apareţa drept esenţă, gândind pe mai departe operele cinematografice în sine, ca pe nişte „capodopere", deşi poate timpul dovedeşte contrariul, dovedeşte perisabilitatea lor. Pentru că, de multe ori, capodopera cinematografică a fost „declarată" după nişte criterii valorice bizare, cel mai adesea după insuccesul sau „inactualitatea" ei, după raportul invers proproţional, în timp, al interesului publicului faţă de ea! Ca şi cum filmul este al elitelor şi

Scanned with CamScanner

cinematograful al maselor! Înfundătura în care se află aceste modele de gândire ni se pare mai mult decât evidentă. Şi probabil că disputa după care cinematograful poate fi pus alături de celelalte arte sau este numai o artă de bâlci, va mai dura.

Ceea ce ni se pare însă a fi cu adevărat important întru abordarea fenomenului cinematografic din unghiul actualităţii, din acela al miturilor ei mai ales, deci dintr-un unghi mult mai cuprinzător decât s-a făcut până acum, ţine de o mare evidenţă şi anume de faptul că acest fenomen *există*! Că el *nu poate fi ignorat*! Milioane de oameni *au nevoie de mituri*, false sau adevărate, iar cinematograful are tocmai uriaşa capacitat4e de a le hrăni această necesitate! A trece cu vederea un asemenea lucru, a-l dispreţui sau neglija, a-l ocoli sau a face abstracţie de el înseamnă a nu fi contemporan cu lumea ta, înseamnă a fi în afara istoriei şi timpului şi deci a întregi cu încă un mit necesar fantasticul evantai al miturilor actualităţii! Dar oare fenomenul cinematografic poate fi evitat cu adevărat, poate fi neglijat sau ignorat? Imposibil! Oricât ne-am preface.

Copilul, înainte de a învăţa să citească, învaţă limba imaginii în mişcare, limba prim-planului. Şi o limbă nouă impune un tip nou de convieţuire şi, deci, de comunicare. Cum ai putea, aşadar, trăi într-o societate plină de mituri, de imagini mişcătoare, şi în acelaşi timp să fii independent de ea? Cinematograful face parte din cuceririle civilizaţiei - dându-i chiar prestigiul prim-planului -, este rodul revoluţiilor tehnico-ştiinţifice. Cum ar putea el să-l „înstrăineze" pe om?

Pentru oricine este limpede, acum, credem, că cinematograful constituie un fenomen sociologic, în primul rând, fundamental al secolului nostru şi e doar de amintit marea importanţă - în orientarea societăţii - pe care i-au acordat-o unii oameni politici. Se poate spune că secolul XX a beneficiat de o artă nouă, proprie revoluţiei tehnico-ştiinţifice, care, în ciuda componentei industriale a cinematografului, a laturii mercantile, ce a „concurat-o" abuziv şi a menţinut-o la nivelul „artei de bâlci", i-a reflectat plenar - ca un obiectiv planetar - mişcările, sensurile, direcţiile, obiceiurile,

Scanned with CamScanner

permenenţele, temele majore, simbolurile, obsesiile, viciile, miturile în general.

Aici ne-am putea opri doar la un singur exemplu, la opera lui Chaplin, semnificativă pentru civilizaţia prim-planului, operă a cărei unitate este dată tocmai de raportarea obsesivă la „miturile actualităţii", văzute, în special, prin prisma aşa-zisului „vis american". Fără îndoială, Chaplin este un autor care a devenit el însuşi un mit. Creaţia sa, tratată din perspectiva actualităţii, se dezvăluie ca o „antologie" de mituri şi pseudomituri noi, în care găsim multe din obsesiile lumii moderne. Căci Chaplin este autorul care, prin filmele sale, a extras din realitate şi a semănat - ca nici un alt cineast - *spiritul comic* al acestor mituri! El a înţeles importanţa limbajului noii invenţii, pe care a ştiut s-o adapteze genial la mijloacele sale „clowneşti" şi la nevoia publicului, creând un limbaj propriu, inconfundabil. Probleme fundamentale ca viaţa, munca, emigraţia, prietenia, iubirea, familia, libertatea, drepturile omului etc. sunt abordate cu dezinvoltură de Chaplin, evident, din unghiul comediei, al parodiei, al gagurilor sale antologice, ducând la culmi - în perioada filmului mut în special - experimentarea, prin arta pantomimei, a noilor mijloace de expresie, care, în revizionările actuale, îşi păstrează aproape neştirbită prospeţimea şi spontaneitatea, în ciuda elaborării ei minuţioase, fapt observat încă de Mack Sennett, primul său producător, cel care i-a dat şansa de a realiza cele dintâi filme mute. Pe de altă parte, cum spuneam, opera lui Chaplin e reflectarea „visului american". Ideea de vis apare ca un leit-motiv al filmelor sale, materializată prin visul vagabondului său, personajul Charlot. Visul tipic american devine în fond tipic chaplinian, sentimental, curat, simplu, naiv şi generos, pentru că este visul unui personaj pozitiv în esenţa sa (deşi s-a putut afirma despre Charlot că ar fi sadic, egoist, distructiv, că transmite o totală neîncredere în om!). Dar a trăi în şi prin vis (înţeles şi ca un mit modern, freudian) este modul firesc de evadare din prezent şi respectiv de supravieţuire existenţială a acestui personaj. Este în fond un mod de a trăi în „prezentul etern", fapt susţinut de însăşi actualitatea estetică a filmelor sale, structurate tocmai pe această *convenţie* artistică, *convenţia visului*, folosită extrem de variat de la *O viaţă de câine* (1918), *Piciul* (1921) sau

Scanned with CamScanner

Goana după aur (1925), la *Dictatorul* (1940) şi *Un rege la New York* (1957).

În acest spirit chaplinian foloseşte şi Kurosawa, bunăoară, convenţia visului în *Dodes'ka'den* (1970), prin împletirea mitului tradiţional cu mitul modern, reuşind ca prin contrastul izbitor dintre realitatea mizeră în care trăieşte eroul, un „vagabond" muribund, şi visul lui (un palat mitic pe care îl proiectează în imaginaţia fiului său), să dea expresie filmică de neconfundat unei realităţi din Japonia actuală, o mărturie a „condiţiei umane" în general. Sau, raportând la producţia americană, cât de chaplinianã este şi tragica existenţă a vagabondului lui Huston din *Paradisul* (1970), „visul american" al acestuia, „paradisul" subuman în care trăieşte, cineastul spulberând, prin luciditatea critică, demolatoare, orice iluzie şi minciună a vieţii. Sau şi mai izbitoare este asemănarea dintre „visul" lui Charlot (modul cum e folosită convenţia) şi „visul" demitizator al „visului american" pe care îl au cei doi „vagabonzi" din *Sperietoarea* (1973) lui Schatzberg, un fel de Don Quijote şi Sancho Pantza moderni, nişte eroi epopeici ai Americii de azi, care nu lasă nici o „speranţă" celor care vor să găsească în loc de adevăr şi realism vizionar, idealuri iluzorii, vise false, surogate spectaculare. Visul chaplinian are, deci, şi o astfel de funcţie demitizatoare, el este expresia estetică a unei atitudini profund umane, afective, de solidarizare cu aceşti vagabonzi moderni, cu aceşti „navetişti" în căutare de lucru, în căutarea unui cămin şi a unei iubiri, atitudine, în fond, faţă de realitatea inumană, revoltătoare, dihotomică (tot mai săraci şi tot mai bogaţi) a capitalismului supraindustrial.

În cazul operei lui Chaplin, mitul modern este privit, deci, din perspectiva actualităţii, ca visul unui erou care, deşi marginal, luptă pentru demnitatea omului într-o galopantă Lume Nouă, asemănătoare unui tăvălug uriaş ce striveşte totul în calea sa. Charlot este în fond *emigrantul*, ca în filmul cu acelaşi nume realizat de Chaplin în 1917, care sosea în această Americă de plin avânt capitalist ca să-şi împlinească „visul" - un vis negat însă de chiar realitatea crudă a Americii, cum demonstrează şi regizorul Jan Tröell în partea a doua a filmului său *Emigranţii* (1971). În această Lume

Nouă, Charlot e un rătăcit, un debusolat, care încearcă să se integreze, să facă faţă acestor *Timpuri noi* (1935). Chaplin îşi construia, de fapt, personajul său după ritmurile unei realităţi trepidante, sufocante, în care omul era considerat o unealtă mai prejos decât o maşină, de aceea încurcă totul; pentru că el nu poate deveni un robot şi reacţionează ca un om (încă).

Dar dacă Charlot este în realitate şi prin definiţie un „şomer", un inadaptabil, în schimb, în vis el poate evada în voie, se simte liber, în adevărata sa condiţie umană, căci el se „visează" împăratul lumii, un viteaz, un „evadator", un om cu bani, care are deci ce mânca, o făptură îngerească, plutind în Paradis, ca în *Piciul*, un visător care aspiră la un cămin şi la o dragoste împlinită, ca în *O viaţă de câine* etc. Aceste visuri sunt speranţele emigrantului, în general, ale celui hrănit cu iluziile Lumii Noi. Desigur, el vrea să le împlinească prin muncă, dar ceea ce i se oferă nu duce decât la dezumanizare. Dar Chaplin îşi salvează personajul de condiţia sa mizeră prin umor. Fără această dimensiune, lipsit în realitate de orice suport şi pe un fond moral slab, putem vedea oricând într-un asemenea „vagabond" pe viitorul mafiot, viitorul gangster, ale cărui „naştere" şi „evoluţie" le prezintă filmul lui Francis Ford Coppola *Naşul* (1972-1974), în primul val de emigranţi (1880-1890) găsindu-se şi întâiul Corleone, cel care va deveni marele „naş" şi care va împrumuta multe date din biografia lui Al. Capone. Aşadar, prin multe din filmele sale, pe care le putem numi şi melodrame comice, Chaplin aduce în prim-plan unele din cele mai semnificative mituri ale actualităţii, hrănind totodată nevoia omului de a se elibera prin râs, o formă superioară de demitizare, care l-a făcut şi-l va face întotdeauna să se despartă de „prezent" cu voioşie.

Scanned with CamScanner

IV. Ecuaţia incluziunii

Definiţie

Actualitatea estetică este un concept complex, care implică şi atrage după sine şi alte concepte, precum *firescul*, *politicul*, *competitivitatea* sau *speranţa*. Relaţia dintre actualitate şi toate aceste concepte derivate o numi, cu o expresie matematică, *ecuaţie de incluziune* şi spunem că un film este valoros, deci este actual, atunci când satisface ecuaţia de incluziune, adică atunci când include în infraestetica sa perspectiva actualităţii, când are, aşadar, firesc, când este politic şi competitiv sau când speranţa îi este consubstranţială. Ecuaţia incluziunii ar fi, cu alte cuvinte, *condiţia comunicării estetice*. Se subînţelege că talentul e cel care leagă toate aceste calităţi într-o unitate indestructibilă, că el este liantul care face interesantă şi expresivă o operă, care îi dă originalitate şi autenticitate, iar operaţia o savârşeşte tot cu ajutorul actualităţii! Căci ce înseamnă a avea talent? A avea capacitatea de a aduce esenţa lucrurilor în prim-plan, de a ridica efemerul la puterea eternităţii, de a privi prezentul din perspectiva a ceea ce a fost şi a ceea ce va fi. Fapt imposibil fără vocaţia actualităţii. Harul rupt de real, care nu simte pulsul vieţii, al momentului, naşte spectre şi nu oameni, adică personaje credibile şi durabile.

Talentul, aşadar, este liantul dintre actualitate şi termenii ecuaţiei de incluziune. În acest fel, actualitatea imediată devine actualitate estetică, or acest lucru înseamnă că de ea se leagă direct noţiunea de firesc şi politic, că e greu de imaginat competitivitatea în afara ei, în fine, că a spera înseamnă a te manifesta *in actu*. Actualitatea (A) include firescul (F), firescul include politicul (P), politicul include competitivul (C) şi acesta include speranţa (S): $A \subset F \subset P \subset C \subset S$. Evident, termenii ecuaţiei, în funcţie tot de interesul actualităţii, de prevalenţele ei într-un moment sau altul al istoriei, nu sunt fixaţi odată pentru totdeauna, nu stau mereu în acelaşi raport de incluziune.

Scanned with CamScanner

Raportul e mobil, cu alte cuvinte, termenii lui se includ reciproc. Astfel, un film nu poate fi competitiv dacă nu este actual şi nu poatre fi actual dacă nu este competitiv ($A \subset C$ şi $C \subset A$), dacă nu intră adică într-un circuit de interes internaţional, într-o competiţie planetară. Dar adevărata competitivitate înseamnă *rivalitatea între valori* (D.I. Suchianu o numea „rivalitate fără duşmănie"). Ca atare, putem oferi o primă definiţie a valorii estetice: o operă de artă este valoroasă dacă are actualitate estetică şi, prin urmare, dacă e competitivă.

Uneori însă, în anumite perioade de evoluţie a artei, iar în cazul filmului foarte des, constant chiar (excepţia încă nu s-a constatat, moda *retro*, de pildă, fiind tot o reacţie politică), termenii ecuaţiei îl includ şi pe un altul, poate cel mai important: *politicul*. În accepţia lui largă acest concept se identifică aproape cu chemarea cinematografului. Politicul a devenit chiar un criteriu universal de apreciere a valorii, dovadă că la marile festivaluri ale lumii laurii sunt acordaţi tot mai frecvent filmelor politice. În ultimii ani, bunăoară, pentru a înţelege şi mai clar termenii intraţi acum în ecuaţia incluziunii, au primit Oscarul, Leii veneţieni, Urşii berlinezi sau nu mai puţin vestitul „Palme d'Or" al Cannes-ului, printre altele, filme profund politice precum: *Missing* de Costa Gavras (Cannes, 1982), *Gandhi* de Richard Attenbourough (Oscar, 1983), *Alegerea Sofiei* de Alan J. Pakula (Oscar, 1983), *Anul soarelui liniştit* de Krzysztof Zanussi (Veneţia, 1984), *Tata în deplasare oficială* al iugoslavului Emir Kusturica (Cannes, 1985), *Câmpiile ucigaşe* (Oscar, 1985) şi *Misiunea* (Cannes, 1986) ale lui Roland Joffé, *Tema* de Gleb Panfilov (Berlin, 1987), *Cazul Moro* de Giuseppe Ferrara (Berlin, 1987 pentru creaţia lui Gian Maria Volonté), *Platoon* de Oliver Stone (Oscar, 1987), *Căinţa* de Tenghiz Abuladze (Cannes, 1987), *Sorgul roşu* de Zhang Yimou (Berlin, 1988), *Ultimul împărat* de Bernardo Bertolucci (Oscar, 1988) şi culminând cu *Lista lui Schindler* (Oscar, 1994). Fenomenul este caracteristic şi pentru alte festivaluri importante, cum ar fi cel de la Moscova, care, începând din 1987, s-a desfăşurat într-o nouă formulă „perestroikistă".

Prin urmare, când ne vom întreba dacă filmul românesc (cutare) este competitiv, dacă poate intra adică în competiţie cu filme de talia celor citate mai sus, trebuie să vedem dacă el este politic, dacă deci,

Scanned with CamScanner

privit din unghiul actualităţii, are valoare estetică. Aceasta este condiţia principală a pătrunderii unui film românesc - a oricărui film în general - în lume: aceea ca „necunoscutele" lui (cele mai delicate se vor dovedi, cum vom vedea, *firescul* şi *speranţa*) să satisfacă perfect ecuaţia de incluziune, să satisfacă perfect condiţia comunicării. Un exemplu citat adesea este *Pădurea spânzuraţilor*, care satisface această ecuaţie, dovadă că Liviu Ciulei, într-o competiţie foarte puternică, alături de filme ale unor cineaşti ca Sidney Lumet, Etaix, Ciuhrai, Rosi, Richard Lester etc., a obţinut în 1965 la Cannes mult râvnitul premiu de regie.

Evident, ecuaţia incluziunii, cu alte cuvinte, valoarea, trebuie susţinută şi de factorii „comerciali", cum ar fi publicitatea, ambasadorii culturali sau „politica" video, cea mai nouă şi lesne cale de pătrundere a filmului în lume. Contează mult orientarea unei cinematografii. De pildă, se pot crea filme pentru festivaluri cu o tematică specială sau pe genuri anume. În orice caz însă, indiferent de genul de filme care intră în competiţie, este mai mult decât necesar să se ţină seama de *ecuaţia incluziunii,* în definiţia căreia intră un singur „gen", o singură „tematică": *actualitatea.* Ea este, aşa cum vom vedea şi în continuare, când vom analiza fiecare concept al ecuaţiei de incluziune în parte, limba „esperando" a comunicării. Cea mai simplă dovadă o constituie tendinţa care se observă în ultima vreme, fapt care se va intensifica cu cât ne vom apropia de sfârşitul acestui *secol al prim-planului:* tot mai mult festivalurile lumii îşi pierd (voit) specificul particular şi capătă un specific planetar: acela care alătură adevărului vieţii pe cel al artei, identificându-se cu *speranţa* omenirii într-un viitor mai demn şi mai sigur.

Estetica firescului

Există un instinct elementar, un fel de simţ al realului, al actualului, care ne spune că firescul este comportamentul normal al omului, când omul se poartă normal, vorbeşte normal, gândeşte normal. Dar de înseamnă normal? Un comportament natural, propriu bunului-simţ, care nu deviază de la normele acceptate; respectarea

Scanned with CamScanner

unei convenţii deci. Un om se comportă firesc când nu şochează instinctul firescului celorlalţi. Mai mult, firescul ar fi ceea ce este în conformitate cu viaţa, cu evoluţia ei, cu comportamentul societăţii de la un moment dat. Înseamnă a te adapta la normalitate, la comportarea „naturală" a colectivităţii. Căci există un numitor comun al comportării mulţimii, un firesc comun admis, care, evident, corespunde spiritualităţii unui popor. Altfel spus, un firesc specific naţional.

Acesta ar fi înţelesul firescului cotidian, firescului din viaţă. Un firesc „organizat" însă, creat de societate, de evoluţia ei, aşa cum şi în regnul animal, de pildă, evoluţia le-a creat animalelor comportamente fireşti. Dacă un cal, bunăoară, ar începe să vorbească, cum se întâmplă la un moment dat în filmul *Ivan* (1932) al lui Dovjenko, acest comportament iese din firescul natural, cotidian, şi intră în mit, devine un alt fel de firesc, un firesc de gradul doi, propriu artei. Aşadar, ce este firescul artistic? Spunem adesea că personajul X din filmul cutare este ca în viaţă. Ce înseamnă însă acest „ca-n viaţă?" Oare Don Quijote se comportă normal, ca în viaţă? Hamlet, Faust, Ivan cel Groaznic al lui Eisenstein, personajele din filmele *Cartea junglei* (1967), *Călăuza* (1979) sau *Scara lui Iacob* (1993) sunt ca în viaţă? Seamănă ele cu acel comportament general, se integrează în psihologia celorlalţi, în gestaţia firescului cotidiat? Nu au ele oare un comportament ieşit din comun? Făpturile barocului, fantasticului, S.F.-ului etc. se comportă aidoma unor făpturi normale, reale? Dar „fireştile" personaje cehoviene? Unchiul Vanea, după tentativa de omor eşuată, se crede nebun. Însă Astrov, acest *alter ego* al lui Cehov, îi replică: „Nu eşti nebun, eşti doar caraghios. O paiaţă! Şi eu credeam pe vremuri că toţi caraghioşii sunt nebuni, anormali! Acum, însă, cred că starea normală a omului e să fie caraghios! Tu eşti normal". Dar personajele lui Caragiale? Auzim deseori că situaţia cutare sau persoana cutare sunt caragialeşti, pe motiv că ce se întâmplă în operele lui Caragiale este ca în viaţă. Însă ca în care viaţă? După ce criteriu al normalităţii? Al celui de azi sau de atunci când au fost create?

E limpede acum, credem, că în acest miraculos „CA" stă rezolvarea ecuaţiei. Între firescul cotidian şi cel artistic nu este, deci, identitate, ci *concurenţă*. Acest „CA" măsoară distanţa de la

Scanned with CamScanner

particular la general, de la obişnuit la neobişnuit, de la realitate la iluzia ei. Fără îndoială, personajele artei, deşi sunt construite pornindu-se de la actualitatea imediată, au reprezentări ieşite din comun, ieşite din cadrul strâmt al unei epoci, al firescului unui spaţiu şi timp determinant, ele aparţin firescului universal, unui firesc estetic sau odiseic, al tuturor timpurilor. Cu alte cuvinte, firescul lor este general-valabil în spaţiu şi timp. Cum se ajunge aici? Prin exagerarea lucrurilor, prin actualizarea lui Archaeus, pe baza principiului vieţii. Aceasta este natura creaţiei. O exagerare pozitivă deci, care nu sărăceşte realitatea, nu o deformează negativ, nu o devitalizează, dimpotrivă, o potenţează în direcţia marilor şi autenticelor emoţii estetice, în direcţia firescului artistic. Caragiale, bunăoară, este unul din cei mai neîntrecuţi vrăjitori în arta exagerării, a „exageraţiunii". La nivelul infraestetic al personajelor, exagerarea se traduce prin panică. Un mic eveniment şi toată lumea intră în panică, într-o agitaţie neobişnuită, într-un delir parcă fără sfârşit.

Panica - iată marele mecanism al universului caragialesc. Panica este o disproporţie colosală între cauză şi efect. O cauză de nimic, ca „trasul la pistoale" al unor cheflii, bătutul „d-a-ndoaselea" al unui număr la o poartă sau pierderea unei nevinovate scrisori de amor, şi ce urmări, ce desfăşurări apocaliptice! Vorba lui Leonida, prin care Caragiale ne oferă lanţul exagerării: „Omul, bunăoară, de par egzamplu, din nu-ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee: a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie". Adică, în mania exagerării, care poate lua proporţii nebănuite! Dovadă că toată panica în care intră, de pildă, personajele din *O scrisoare pierdută,* declanşată de vestea adusă de Zaharia Trahanache că Nae Caţavencu deţine un bilet intim al lui Tipătescu către Zoe Trahanache, panică ce-i antrenează, pe rând, pe toţi protagonişti şi figuranţii piesei, ce-i prinde laolaltă, ca într-un tăvălug nemilos, care creşte, creşte întruna, cuprinzând întreg târgul, întreaga Capitală (prin telegraf), întreaga „ţărişoară", nu are nici o altă justificare dramaturgică în afară exagerării. A exagerării ca principiu creator.

Acest principiu al exagerării se află, de altfel, la baza vieţii, la baza politicii în special, obiectul central al comediilor lui Caragiale. Dacă realitatea exagerează, dacă istoria exagerează, de ce n-ar

Scanned with CamScanner

exagera şi Zoe, şi Leonida, şi Farfuridi, şi Caţavencu etc.!? Dar dacă în realitate panica are un rol dezintegrator şi nivelator, în artă, în schimb, în arta lui Caragiale îndeosebi, panica are un rol eliberator, purificator. Este, deci, o panică având efect de *catharsis,* o panică estetică de natură comică. Ca atare, orice personaj al lui Caragiale ar fi putut să le spună celorlalţi: „Cred că starea normală a omului e să fie panicos! Voi sunteţi normali". Deci, starea *firească* a acestei lumi este panica.

Pe de altă parte, firescul artei, ca panica din cazul de mai sus, este tot natură, dar natură de gradul doi, un firesc cu o logică interioară proprie, născută însă pe calea imitaţiei, „darul înnăscut a imitaţiei" fiind, după Aristotel, una din *cauzele fireşti* ce au dat naştere poeziei, artei în general[46]. Pe calea imitaţiei şi a improvizărilor, firescul din viaţă, selectat, concurat, trecut apoi prin psihic, prin spirit, „ridicat la puterea" imaginaţiei plăsmuitoare a artistului, a devenit un firesc propriu artei. Desigur, este un firesc ieşit *din* comun, extras *din* viaţă, actualizat, trecut după aceea prin spirit, prin sensibilitatea artistului, esenţa lui este adusă în prim-plan, constituind un firesc estetic autonom! Aşa ajungem să putem spune că există un firesc clasic, romantic, baroc, fantastic, sau, altfel spus, o actualitate clasică, romantică, barocă etc. Faţă de firescul din viaţă, care poate fi banal, plat, inexpresiv, firescul artei este prin definiţie şi trebuie să fie prin excelenţă un firesc *expresiv.* Realismul însuşi selectează afectiv faptele reale, le dă, asemenea unui Dostoievski, o aparenţă de ne-firesc, o viaţă nouă, ridicându-le la puterea creaţiei. Iată de ce deseori firescul artei pare a fi nefiresc raportat la firescul cotidian. El aduce *un plus de naturaleţe,* contribuie la *înfrumuseţarea* lumii. Prin exagerarea creatoare, cel mai neobişnuit lucru, făpturile cele mai inumane capătă chipul firescului, devin frumoase. Iată de ce plictisul cehovian, idioţenia personajelor lui Caragiale, demonismul goethean, absurdul kafkian, patologia personajelor lui Bergman etc. ne par aievea, ca în viaţă!

Estetica firescului ne oferă, deci, un cod simplu şi eficace prin care putem distinge între valoare şi nonvaloare, între firescul artistic, ca măsură a valorii, şi firescul cotidian (la care, evident, cum am văzut, firescul artistic, din păcate cel mai adesea în chip înşelător, comercial, se raportează ca la normalitatea de gradul unu). A nu se

Scanned with CamScanner

confunda, deci, firescul artistic cu fotocopierea realităţii, cu mimarea faptului divers. Ar mai rămâne de „rezolvat" doar o singură problemă: ca receptorul (spectatorul) să aibă simţ critic (pe care Goethe îl numea „har", iar Călinescu spunea că nu-l au decât câţiva aleşi).

Dacă, prin urmare, definim firescul ca măsură a valorii, obţinem un criteriu axiologic, cu o largă aplicabilitate, deci aplicabil şi filmului. Şi, ca atare, când observăm că filmul cutare e fără valoare şi ne întrebăm de ce?, se poate răspunde simplu: Pentru că nu are firesc. Adică îi lipseşte acel suport viu, de o profunditate naturală, acel suflu de concreteţe sau, mai exact, plus de naturaleţe, care îi dă echilibru şi-l raportează la *esenţa* realităţii.

De obicei, spunem că un personaj sau o situaţie sunt fireşti când nu ne deranjează „simţul realului", când par conforme cu realitatea, când par aievea. Par, pentru că niciodată un fapt estetic nu trebuie confundat cu faptul real luat ca sursă de inspiraţie. Sau poate fi confundat numai atunci când acest fapt real este fapt esenţial, depăşind contingentul, conjuncturalul, accidentalul. Cu alte cuvinte, aşa cum esteticul, valoarea, este natură de gradul doi, tot astfel firescul estetic, nefiind acelaşi cu cel din viaţă, este un firesc de gradul doi, deşi se raportează la firescul obişnuit, deşi tinde să se „identifice" cu el, în fapt, să-l încorporeze, structurându-l conform legilor proprii artei, în fine, să-l concureze! Firescul estetic - trecând dincolo de suprafaţa fenomenelor în spiritul ficţiunii, în substanţa realului adevărat, în semnificativ şi tipic - dă astfel iluzia firescului natural. De aceea, spunem despre lumea unei opere de artă că este ca-n viaţă. Nu-i de mirare atunci că lumea operei poate fi luată drept realitate, cum se întâmplă cu lumea *prim-planului,* a filmului, care ne dă într-un chip atât de perfect iluzia vieţii încât deseori avem senzaţia că o anumită situaţie întâlnită pe stradă sau cutare persoană sunt „ca-n filme". Deci, ce este acest „ca-n filme"? Ca în care filme? Cum de este viaţa de „atunci" actuală şi acum? Din simplul motiv că firescul acelei lumi cinematografice, vizând esenţa lucrurilor, are actualitate estetică. De ce, aşadar, ficţiunea trece în realitate? Pentru că realitatea, esenţa ei, a trecut, prin gândul şi sensibilitatea artistului, în ficţiune!

Scanned with CamScanner

Mai mult, comparativ cu firescul din viaţă, care la un timp dat este în general unul - impus de legile naturii şi ale societăţii - în artă se poate considera că *sunt atâtea forme de firesc câte opere autentice sunt.* Un fel de firesc transmite lumea romanelor lui Kafka şi cu totul altul cea a prozei lui Marquéz, bunăoară. Indiferent însă de stilul folosit sau de conţinutul operei, firescul este măsura valorii, el este cel ce-i dă autenticitate, autonomie, simplitate, echilibru şi o face convingătoare. O face sublimă, sublimul fiind însăşi arta firescului, a potrivirii, aşa cum considerau marii esteticieni ai antichităţii[47]. În acest sens putem spune că firescul în artă se obţine prin sublimarea lucrurilor.

E vorba, desigur, şi în acest înţeles, de o exagerare, dar o exagerare prin adunare, nu prin scădere, o sublimare „în marginile verosimilului şi ale necesarului" (Aristotel), pozitivă deci, ca în cazul mitului. Sublimarea este arta pateticului, nu a exagerării prin denaturare negativă, extraestetică, aşa cum sunt operele lozincarde, teziste, sau operele morbide, care uniformizează viaţa, o reduc la o singură dimensiune (tributare fiind fie esteticii rozului, fie esteticii urâtului!). Autenticul în artă se obţine, deci, prin sublimare sau din *prea mult firesc,* adică din acel *plus de naturaleţe* de care vorbeam mai sus. Aşa receptăm, de pildă, patosul din unele filme ale „exploziei sovietice", aşa ne apare realismul denudat, „furios", în filmele curentului *Free Cinema* sau analiza abisală în creaţia lui Bergman.

Valoarea unor filme, emoţia pe care o transmit vin din plusul pe care artistul îl adaugă realităţii, firescului ei, din acel eminescian „ceva de spus". Sau, altfel zis, *din prea multă dragoste!*

Acest tip de exagerare este esenţial pentru ca lumea să meargă înainte, pentru înfrumuseţarea vieţii, respectiv pentru ca o creaţie să fie şi să dureze. Oare nu „din prea multă dragoste" Meşterul Manole o zideşte pe Ana, purcede la marea sa jertfă, iar baciul moldovean îşi ocroteşte mama, rugând-o pe mioară să-i spună curat povestea firească, credibilă, a nunţii sale „cosmice"? Oare nu „din prea multă dragoste" îşi împlineşte destinul un erou ca Petrini din romanul lui Marin Preda *Cel mai iubit dintre pământeni,* dimensiune cu totul alterată în filmul lui Şerban Marinescu?! Şi nu oare „din prea multă dragoste" pentru acasă au rupt cu oraşul potrivnic eroii principali ai

Scanned with CamScanner

unor pelicule precum *Iarba verde de acasă* (1978), *Acasă* (1985) şi *Din prea multă dragoste* (1986)? Din păcate, aceste filme au fost departe de a-şi ancora ideea din titlurile atât de generaose, diluându-o fie în conflicte contrafăcute, schematice, fie prin folosirea unui „limbaj de lemn", fie prin politizarea excesivă ca în cazul ultimului dintre ele, transformat într-un „articol de fond" despre „miracolul noii revoluţii agrare"!

În astfel de filme, nefirescul apare, evident, din prea puţin firesc. Or, acest lucru se întâmplă, de regulă, când firescul este confundat cu naturalismul, cu aşa-zisa „viaţa aşa cum e" sau cu înregistrarea mecanică a realităţii, „metodă" folosită, mai ales prin tehnici mascate, de filmele de succes (comercial) pentru a-l înşela lesne pe spectatorul firescului de gradul unu. Se uită, probabil, că opera de artă, respectiv filmul, este o cinelimbă, un limbaj cu reguli proprii, implicit, deci, cu o regulă proprie, intrinsecă, a firescului, regulă care depinde de personalitatea artistului, dovadă firescul atât de personal, de inconfundabil, al filmelor unor regizori ca Fellini, Schlesinger, Ciulei, Wajda sau Nikita Mihalkov.

Aşadar, exagerarea lucrurilor prin scădere, prin simplificare, prin mimetizare duce la devitalizare, la nefiresc, la linearitate, la vulgaritate, cum sunt situaţiile şi personajele unor filme precum *Căsătorie cu repetiţie* (1985), *Vară sentimentală* (1986), *Patul conjugal* (1992) sau *Crucea de piatră* (1994), în ciuda faptului că ele au beneficiat de aportul unor actori prin excelenţă creatori de firesc, cum ar fi Mircea Diaconu, Mitică Popescu, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Coca Bloos sau Stela Popescu. Un actor, oricât de mare ar fi, se chinuie în roluri insipide, neputând salva o poveste falsă, lipsită de idee, cultivând doar anecdota şi limba de gang, în numele „vieţii aşa cum e", în fond, în numele succesului facil de public. Căci lipsa de firesc artistic se vede cel mai lesne în interpretare, atunci când actorul e pus să joace un „firesc de compromis". Şi cu totul altfel, bineînţeles, se simte un asemenea actor când povestea este structurată după legile firescului estetic, aşa cum i-am putut vedea pe doi dintre actorii citaţi mai sus că joacă în filmul *Concurs* al lui Dan Piţa. În acest caz, marele actor poate etala întreaga gamă a firescului, el fiind la fel de convingător în rolul unui om simplu ca şi în acela al unui împărat sau

Scanned with CamScanner

filosof, şi să ne gândim doar la creaţiile unor actori ca Cerkasov, Gian Maria Volonté sau Amza Pelea.

Evident, în capcana falsului firesc cad toţi acei regizori care exagerează în direcţia naturalismului, care fac abuz de pirotehnie, cum sunt, de obicei, şi probabil vor mai fi scenele de luptă şi fluviul de gloanţe din unele filme ale lui Sergiu Nicolaescu, desigur, tributare firescului din *policier*-ul american (firescul à la *French Connection*, de pildă). Şi exemplele se pot înmulţi. Astfel, există în cinematografia noastră un *firesc à la James Dean*, cultivat cu precădere de un Mircea Daneliuc în filmele sale de actualitate sau observabil în comportamentul său de interpret. Apoi, există un *firesc retro* vizibil mai ales în unele filme semnate de Mircea Veroiu, Dan Piţa, Nicolae Mărgineanu sau Şerban Marinescu. Sau există din abundenţă un firesc *à la western*, *à la James Bond* sau *Piedone*, recognoscibil uşor în filmele cu ardeleni, în *Racolarea* (1986) sau în filmele cu Mărgelatu, care, evident, din aceleaşi raţiuni ale succesului, a „confiscat" la modul subcultural Revoluţia de la 1848, apelând la o „estetică a poluării" sau a „firescului de împrumut"!

Indiscutabil, originalitatea unui regizor se poate măsura, mai ales, după felul cum el realizează firescul în creaţia sa. În filmul *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* (1980), bunăoară, regizoarea Malvina Urşianu a căutat să cultive un firesc de tip ceremonial, după cum în *Concurs* Dan Piţa a creat un firesc de tip buf, aşa cum a încercat şi în *Pas în doi* (1985), dar în ciuda unei echipe de actori ai firescului „noului val", în frunte cu Claudiu Bleonţ, Ecaterina Nazare şi Petre Nicolae, nu a reuşit să realizeze decât o atmosferă falsă, o imagine nefirească a „omului nou", a muncitorului tânăr, edulcorându-i viaţa, comportamentul, „americanizându-i" condiţiile de existenţă, făcând din nefamilişti şi viaţa lor mizeră, aşa cum era ea în realitate, o categorie socială elevată, fără preocupări existenţiale, meschine, ci trăind în sfera muzicii, de pildă, în calitate de instrumentişti de clasă (maistrul lor având har de dirijor!). Falsul se datorează faptului că regizorul a slujit cu talent minciuna unui sistem politic, preferând în loc de viaţă adevărată, „viaţa în roz"! Compromis structural care se regăseşte ca o prelungire parazitară şi în *Hotel de lux* (1992).

Scanned with CamScanner

Filmul politic

Concept vechi de când omul a devenit „conştient" de puterea lui asupra semnului său, după modelul „celui mai tare", al „luptei pentru existenţă" din natură, politicul nu poate fi înţeles în accepţiunea lui largă şi restrânsă decât tot în funcţie de noţiunea de actualitate. Factorul politic există, într-adevăr, în natură, dar nici un animal nu gândeşte politic, nu e conştient de o ierarhie sau de o ordine politică. Numai „omul ca animal politic (*zoon politikon*) care posedă raţiune", cum îl numea Aristotel, poate gândi şi acţiona politic. Anticii, în frunte cu Platon, în *Respublica* sa, preluând izvoarele realităţii mitice, ţesătura de legături dintre Olimpul oamenilor şi Olimpul zeilor, considerau că politicul este *prius*, adică are valoare supremă.

Dar, vorba lui Călinescu, „este politică şi politică"[48], precum în lumea lui Caragiale. Există o „politică de zile mari" şi una cotidiană, „la ordinea zilei". Politică facem tot timpul, la orice colţ de stradă şi la orice oră din zi şi noapte. Dacă „totul e politică", nu totul însă e o politică actuală. De accepţia pe care o dăm actualităţii, depinde şi accepţia pe care o dăm şi politicului. Deci, politicul trebuie privit din unghiul actualităţii, nu întâmplător s-a împământenit expresia: *actualitatea politică*.

Pe noi ne interesează aici, evident, politicul legat de artă, de film. Altfel acţionează politicul în istorie şi altfel în artă. (Desigur, există şi o *artă a politicii*, dar nu despre asta e vorba aici). Iorga a ţinut la Universitatea din Bucureşti un curs, tipărit în 1928, intitulat *Evoluţia ideii de libertate*, care începe astfel: „Concepţia de libertate este o chestiune de actualitate", prin aceasta el înţelegând perspectiva istorică, singura care oferă posibilitatea urmăririi conceptului, „tot timpul", în funcţie de „înţelesul diferit ce i s-a dat potrivit atmosferei morale a fiecărei epoci", cercetând deci, ca atare, „problema libertăţii sub întreitul său aspect: libertatea muncii, libertatea politică şi libertatea gândului"[49]. Numai perspectiva actualităţii îi îngăduie să observe cum a evoluat libertatea în istorie, meandrele acestei evoluţii, neexistând practic un popor, o epocă, un moment în care libertatea să fie deplină, întotdeauna lipsind cel puţin una din libertăţi, politicul, de regulă, fiind cauza prevalenţelor, determinărilor, îngrădirilor, cu

Scanned with CamScanner

un cuvânt, purtătorul de ordine al lumii. Pentru că el, dintre toate formele conştiinţei sociale, are o legătură nemijlocită cu existenţa, influenţând celelalte forme ale conştiinţei, întreaga suprastructură. Din unghiul actualităţii, politica este un *cosistem* al sistemului social global. Politicul ocupă un loc determinant în activitatea socială, el frânând dezvoltarea societăţii sau având un rol creator. Şi chiar în situaţia când nu este obiect al actualităţii, politicul tot are un rol fundamental în istorie, putând s-o influenţeze în bine sau în rău.

În arta autentică, politicul este întotdeauna prezent. Ideal este ca politicul să coincidă cu finalitatea artei, cu semnificaţia politică dată unor fapte reale, care să se regăsească întocmai în configurarea şi prelucrarea lor artistică. Dintre toate artele, se pare că cinematograful are, tocmai prin natura sa „obiectivă", documentară, prin faptul de a putea fi oricând un document fierbinte al actualităţii, vocaţie politică. Dovadă că există şi un gen cinematografic major, dominant, prezent pe lista marilor şi micilor festivaluri ale lumii, cum am şi arătat, numit *filmul politic*.

Filmul politic, creaţia politică, în general, este expresia concentrată a îmbinării esteticului cu actualitatea politică. „Actualitatea politică", o rubrică permanentă a mass-media, înregistrată ca atare, devine pluralul actualităţii estetice, adică acela *news*, *nouvelles* cinematografice sau aşa-zisele „jurnale de actualităţi". Numai în combinaţie cu esteticul, cu firescul de gradul doi, actualitatera politică devine actualitate estetică semnificativă, adică îşi prelungeşte importanţa imediată întru eternitate, precum iubirea nestinsă ridicată pe ura - potolită prin sacrificiu - dintre familiile învrăjbite ce formează nucleul politic al piesei *Romeo şi Julieta*.

Şi aceasta întrucât *nu tot ceea ce este actual din punct de vedere politic este actual şi din punct de vedere estetic*. Cum am arătat, actualitatea estetică priveşte prezentul în raport cu trecutul şi viitorul. Ca un fapt politic de mare actualitate să devină viabil artisticeşte, trebuie să capete o actualitate estetică, culturală. Dacă nu este respectată condiţia „perspectivei", el va avea doar un interes imediat şi, deci, o valoare de moment. Aşa se explică faptul că, respectând o asemenea regulă, unele creaţii ale trecutului sunt, prin semnificaţiile lor politice şi filosofice, extrem de actuale. După cum sunt multe filme, opere, în general, inactuale, născute moarte, deşi se inspiră din

Scanned with CamScanner

aşa-zisa realitate fierbinte a prezentului. Se uită că actualitatea politică este legată de evenimente exterioare, corespunzând cronologiei obiective, pe când actualitatea culturală ţine în principal de „cronologia" internă, subiectivă a creatorului.

Pe de altă parte, ca un film să fie politic trebuie ca actualitatea politică pe care o reflectă să aibă un ecou major. Obiectul filmului politic este, de regulă, faptul semnificativ, tipic pentru o etapă istorică anumită. Tocmai de aceea cineastul trebuie să aibă vocaţia actualităţii, a politicului în special, să fie un mesager avizat, un bun cunoscător al scenei politice, care nu mistifică esenţa fenomenelor, ci o configurează cinematografic conform aspiraţiilor generale, conform adevărului obiectiv pe care îl cere şi îl făureşte poporul. Cineastul transformă, plăsmuieşte cu mijloacele sale în limitele adevărului istoric, ale necesarului şi verosimilului. Filmul politic este în acest sens un film-dezbatere, care are calitatea unui document, a unui dosar al istoriei, unde ficţiunea şi „montajul" sunt puse în slujba absolută a reflectării obiective.

Dar filmul politic mai este prin natura sa şi polemic, militant şi partizan. El exprimă partinitatea unei ideologii sau alteia, adică exprimă caracterul de clasă al unei ideologii. În majoritatea cazurilor filmul politic are scopuri precise, făcând propagandă interesată, axat fiind pe evenimente politice de moment, conjuncturale, care nu privesc destinul unui popor în ceea ce are el mai specific, mai profund naţional. Adevăratul film politic este însă pătruns de suflu patriotic, care este o expresie a voinţei naţionale, care adună în el datele esenţiale ale fiinţei unui popor şi le redimensionează cinematografic în spirit creator.

Conceptul de *film politic*, care în zilele noastre, cum spuneam, s-a identificat aproape cu vocaţia cinematografului, cu definiţia lui (se consideră că *toate filmele sunt politice*, pe temeiul că în viaţa contemporană primează politicul), s-a impus odată cu marile filme ruseşti, prin capodopera lui Eisenstein mai ales, *Crucişătorul Potiomkin* (1925), care a avut o soartă dramatică, cu adevărat semnificativă pentru acest gen nou de filme. Şi e suficient să ne gândim la interzicerea lui, decenii la rând, într-o serie de ţări occidentale, care l-au considerat un pericol pentru însuşi sistemul

Scanned with CamScanner

capitalist. Forţa de şoc a acestui film a fost aşa de mare, cu un impact în conştiinţe neatins poate de nici un alt film până acum, încât un călău ca Goebbels, aflat la cârma ministerului propagandei, a cerut cineaştilor nazişti să producă şi ei un nou Potiomkin, un Potiomkin german! Lucru pe care însă nu l-au reuşit, aşa cum Germania lui Hitler nu a reuşit să câştige războiul!

Am dat acest exemplu, pentru că îl considerăm definitoriu în ceea ce priveşte problema pusă aici în discuţie. De obicei, filmele politice sunt rezultatul unei comenzi sociale, servind interesele clasei conducătoare, ale unui partid sau ale unei grupări politice. Din acest punct de vedere, filmul ar trebui să semene probabil cu un articol *pro domo*, cu un discurs incendiar, cu un manifest propagandistic. Dar, în felul acesta, comanda socială nu este servită, ci deservită. Pentru că se neglijează flagrant celălalt termen al conceptului, şi anume cel care ţine de natura creaţiei artistice, care priveşte politicul în strictă dependenţă de estetic. Adică, nu-i suficient ca un film să aibă, de pildă, drept personaj principal un sindicalist sau un activist, ca el să devină, automat, film politic! Căci este evident că dacă un astfel de personaj nu este viabil din punct de vedere estetic, el nu poate fi viabil nici din punct de vedere politic. Osatura politică a unui film, oricât de bine ar fi ea susţinută ideologic, nu are putere de convingere dacă nu este susţinută, înainte de toate, artisticeşte. Dimpotrivă, fără un asemenea suport infraestetic, ea poate fi compromisă, nu puţine fiind filmele care fac din eroii politici personaje devitalizate, golite de sens. Dovadă compromisa cinematografie socialistă.

Sigur, dezbaterea politică poate trăi şi într-un plan subiacent, la nivelul conotaţiei sau al ideii implicite. Oricum, în orice plan ar sta politicul, esenţial este, cum am spus, ca el să aibă un chip estetic în primul rând. Un film slab, mediocru, din acest punct de vedere, oricâte „texte" politice ar cuprinde, nu poate fi considerat film politic. O peliculă în care se dezbate problema drepturilor omului, să spunem, dar este neconvingătoare artistic, este neconvingătoare şi politic, ba chiar efectul său ideologic va fi invers faţă de ceea ce s-a intenţionat de fapt. Un astfel de produs ar trebui să se numească poate „articol filmat", „anchetă filmată" sau „discurs moralizator". Iată de ce, pentru ca un film să fie politic, militant, angajat, social, etic etc., e necesar înainte de toate să fie *artă*, să emoţioneze prin firescul

Scanned with CamScanner

estetic, să *vieze*, aceasta fiind condiţia operei autentice, adică să conţină, cum spunea Caragiale, „o bună potrivealã a expresiei cu intenţiunea"[50]. Deci, ca un film politic să *vieze* trebuie ca relaţia politic-estetic să se afle într-un echilibru dialectic perfect asemenea *unităţii matematice*. Dacă structurarea morală a omului, dacă educaţia superioară, profundă şi elevată, constituie scopul artei, atunci se poate axiomatiza că orice film de valoare, oglindă a acestei unităţi, este şi film politic.

A devenit, prin urmare, un principiu de creaţie afirmaţia că numai o îmbinare armonioasă, echilibrată a esteticului cu politicul poate da adevărata viaţă unei opere şi, implicit, poate asigura un autentic dialog creator. Iar faptul acesta - şi să ne gândim la un Eisenstein - este accesibil doar marelui talent, dublat de o viziune amplă despre lume şi artă, căruia i se atribuie un rol mesianic, capabil să înrâureze total sentimentele şi conştiinţele spectatorilor, să-i lumineze în lupta lor pentru o viaţă decentă. Fără o asemenea condiţie, filmele vor fi sau teziste, schematice, discursive, moralizatoare, caz în care *politicul covârşeşte esteticul*, sau atinse de „negativită", cu expresia lui D.I. Suchianu, experimentaliste, calofile, excesiv stilizate, caz în care *tendinţa estetică sacrifică orice semnificaţie politică*. Cele două tipuri de denaturări, care trădează vizibil comanda politică, prin supralicitarea unei laturi sau alteia, duc inevitabil la ceea ce vom numi „estetica rozului" şi „estetica urâtului".

Aşadar, ca un film să fie politic, sau, cu un termen mai larg, educativ, el trebuie înainte de toate să *vieze* artisticeşte. În acest sens, este în afară de orice discuţie că un film de valoare, fie el istoric, comedie sau inspirat din actualitatea imediată, este şi un film profund *politic*, pentru că este profund *educativ*.

Pe de altă parte însă, dacă e adevărat că orice film, în general, e politic, în sensul că are la bază o atitudine politică, atunci, în accepţia restrânsă a conceptului de film politic, există cu siguranţă un gen de filme prin excelenţă politice. Ce se înţelege, deci, prin film politic? *Filmul care în esenţa sa se referă la puterea politică*. Altfel spus, filmul care conţine un conflict de putere, un antagonism de concepţii, de mentalităţi între clase sau categorii sociale, care se referă la probleme vitale, fundamentale, privind destinul unui popor sau al unei epoci.

Scanned with CamScanner

Practica ne arată însă că nu este la îndemâna oricărui cineast să realizeze un asemenea lucru, dovadă că în multe dintre filmele care sunt considerate a fi politice se întâmplă una din situaţiile semnalate mai sus: ori tendinţa politică copleşeşte esteticul, caz în care ne întâlnim cu tezismul, schematismul, discursivismul, moralismul, orf tendinţa estetică obturează orice semnificaţie politică, caz în care putem vorbi de calofilie, estetism, stilizare excesivă, formalism, experiment.

Acestea sunt, de regulă, extremele între care a pendulat, de pildă, filmul românesc. Dacă am arunca o privire asupra premierelor anului 1984, să spunem, în prima situaţie am include pelicule precum: *Salutări de la Agigea*, *Scopul şi mijloacele*, *Tinereţea patriei*, *tinereţea noastră*, *Vlaşinii* (ambele serii), *Amurgul fântânilor*, *Bocet vesel*, *Zbor periculos*, *Ca-n filme*, *Acordaţi circumstanţe atenuante*? şi chiar *Surorile* şi *O lumină la etajul zece*, deşi acestea din urmă încearcă o echilibrare între cele două tendinţe aflate în discuţie, numai că ea nu vine din organicitatea structurii, ci din alternanţa liniară a momentelor politice cu cele estetice, consecinţă a împărţirii dihotomice, maniheiste a lumii reflectate. Iar pentru a doua situaţie se pot da ca exemple semnificative *Dreptate în lanţuri*, *Singur de cart*, *Glissando*, filme tributare, evident, „esteticii urâtului", unei „estetici de împrumut". Ele nu sunt filme de semnificaţii, nici măcar de conotaţii, ci pur şi simplu filme de mijloace. Filmele lui Dan Piţa şi Mircea Danieliuc, sacrificând elementele specific naţionale, sunt o sumă de mijloace (de împrumut), încercând să „concureze" filmele americane cu bandiţi, precum *Bonnie şi Clyde* (1967), *Butch Cassidy şi Sundance Kid* (1969), *Hoarda sălbatică* (1969), *Călăreţii* (1980), şi, respectiv, în cazul lui *Glissando* deci, filmele occidentale care au pus în circulaţie câteva mituri malefice şi obsesii ale lumii moderne, începând cu acel portret spiritual al artistului frământat, nemulţumit, în căutarea echilibrului, care este *Opt şi jumătate* (1962) al lui Fellini, continuând cu *Ziua lăcustei* (1975) al lui Schlesinger, o metaforă apocaliptică, maladivă, freudiană, a unei societăţi corupte, văzute prin mitul cinematografului, şi terminând cu *Zbor deasupra unui cuib de cuci* (1975), *Oul de şarpe* (1977) sau *Toba de tinichea* (1979), aceste din urmă filme, semnate de regizori prestigioşi ca Forman, Bergman şi respectiv Schlöndorff, fiind creaţii fie despre naşterea nazismului şi

Scanned with CamScanner

spectrul lui, fie despre criza puterii şi a sistemului capitalist. Nu întâmplător, aşadar, în filmele româneşti tributare unor „estetici de împrumut", aproape totul „gliseză" către o confuzie de sensuri, aşa cum se întâmplă cu personajul Teodorescu, un dezorientat, rătăcit în propria ceaţă interioară.

Dubla natură a filmului competitiv

Actualitatea, ca şi în cazul celorlalte concepte derivate analizate mai înainte, se află, cum am arătat, într-un raport matematic de incluziune şi faţă de competitivitate. Lucru valabil, mai ales, în lumea spectaculoasă a filmului, unde industria cinematografică a impus, prin legile ei mercantile, scrise şi nescrise, un regim competitiv internaţional dintre cele mai severe, în unele zone de tip imperialist, comparabil cu cel din industria de automobile, electronică sau industria de conserve. Datorită, însă, caracterului recesiv al artei filmului, între dimensiunea industrială şi cea neindustrială a competitivităţii există o mare diferenţă, ca între valoare şi nonvaloare, ca între adevărata competitivitate, care înseamnă *rivalitate între valori*, şi competitivitatea de tip comercial, proprie producţiei de mărfuri în general.

Dacă în alte arte problema competitivităţii nu se pune în chip atât de tranşant, în film ea ţine chiar de natura cinematografului. Încă de la experimentarea noii invenţii, fraţii Lumière îşi formaseră o armată de operatori pe care îi răspândiseră în lume spre a face propagandă „minunii secolului". Ca orice invenţie tehnică, ea trebuia vândută şi, deci, popularizată. Acest specific iniţial, cinematograful nu şi l-a pierdut niciodată, dimpotrivă, şi l-a „perfectat" de la an la an, în cadrul celor mai selecte festivaluri existând în paralel şi un târg de filme, cât şi standuri unde se prezintă cele mai noi invenţii tehnice în domeniu.

Desigur, trebuie subliniat că acest fapt contribuie indirect la progresul artei filmului, prin menţinerea interesului ei pentru actualitate. Căci, aşa cum am văzut, un film nu poate fi competitiv dacă nu e actual şi invers, fapt care se poate afirma despre orice lucru:

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

dacă nu interesează, înseamnă că nu este actual. Dar în cazul artei interesul se manifestă în timp, actualitatea unei creaţii, datorită elementului artistic, putând oricând să iasă în faţă când împrejurările, climatul cultural, îi sunt favorabile. Oricum, e în afară de orice discuţie că problema competitivităţii este o problemă vitală a cinematografului, care ţine atât de natura existenţei sale, cât şi de aceea a eficienţei lui artistice şi educative.

Categoric, cinematografia mondială se află, ca şi omenirea însăşi, la o „răspântie" a evoluţiei sale. Ca niciodată, parcă, conflictul dintre valoare şi nonvaloare, dintre tendinţa recesivă a filmului ca *artă* şi cea dominantă a filmului ca *marfă*, adică dintre tendinţa artistică şi cea industrială, nu este mai acut, mai viu, mai puţin controlabil. Criza economică mondială a atins şi cinematograful, făcând ca această dispută să încline balanţa de partea filmului comercial, a acelei direcţii a „răspântiei" care dezvoltă excesiv latura industrială a producţiei de filme. Din cele aproximativ 4000 de lung metrje care se produc anual în lume (ţările foste socialiste realizând doar 350), cam 95% sunt filme comerciale. Pentru a supravieţui, fiecare *producer*, fiecare şcoală naţională, fiecare ţară producătoare încearcă din greu să găsească soluţii competitive, ajungând să sacrifice - uneori conştient - valoarea, dând, în schimb, curs nemaiîntâlnit producţiei de serie.

În general, competiţia dintre valoare şi nonvaloare a devenit o competiţie între nonvalori, între produsele medii şi submedii, realizate însă, în unele cazuri, cu un grad tot mai înalt de profesionalism. Şi să ne gândim doar la concurenţa nemiloasă dintre filmele de *science-fiction*. După 1968, anul de cotitură a genului, când Stanley Kubrick a realizat inegalabilul încă, *2001 : A Space Odyseey*, lupta s-a dus vizavi de acest model, degenerând însă la nivelul unei competiţii pur tehniciste, prin folosirea unor mijloace cât mai sofisticate, supranumite limbajul „efectelor speciale". Nu-i de mirare că locul Ideii a fost luat de spectacolul naiv gen *Războiul stelelor* (1977) al lui George Lucas, primul produs al unui serial *sci-fi* „ambiţios".

Criza economică a împins, deci, şi mai mult cinematograful - şi aşa viciat de o permanentă concepţie mercantilă asupra rosturilor

Scanned with CamScanner

lui - spre soluţii competitive periferice, de compromis, spre declin valoric. Sunt şcoli naţionale de film, cum e cea engleză, care, după perioada de mari înfloriri, au ajuns azi să trăiască din „producţia de servicii", reprofilându-şi studiourile şi punându-şi profesioniştii de înaltă calificare în slujba unor cinematografii străine, precum aceea americană, care domină şi controlează piaţa mondială a filmului de serie, şi nu numai de serie!

Nu-i mai puţin adevărat, însă, că această tendinţă a comercializării abuzive a producţiei de filme, că saturarea pieţei mondiale cu tot felul de kitsch-uri, de „perechi de cizme", cum numea Chiarini subprodusele industriei cinematografice, se loveşte de caracterul *recesiv* al artei filmului, de ofensiva tot mai intensă a valorilor, făcând ca acea infimă producţie de 5% să aibă un impact de neimaginat. Dovadă, evidenta ridicare a stachetei la capitolul pretenţiilor, situaţie semnalată de multe statistici şi anchete internaţionale, care demonstrează că spectatorii, tinerii în special, frecventează tot mai puţin acele cinematografe unde se vinde o „marfă" care nu mai corespunde cu gradul lor de pregătire şi sensibilitate.

Evident, spectatorul modern, bombardat informaţional, saturat „educaţional", se bazează pe alt tip de receptare faţă de spectatorul tradiţional. El îşi creează modele de comunicare mult mai cuprinzătoare. Datorită constrângerii la care îl supune competitivitatea dintre „emiţători", un astfel de spectator nu mai este interesat doar de un film de un anumit gen, ci de zeci şi zeci de filme - cicluri - aparţinând genului respectiv. În acest fel el poate mai bine să evalueze valoarea, să extragă calitatea din cantitate! Desigur, demonul ignoranţei mai poate produce încă multe tragedii, dar un lucru e cert şi anume că spectatorul se află şi el la o răspântie a evoluţiei sale „receptorii". Proliferarea sălilor specializate de cinema e un argument edificator în acest sens. Deşi „ignoranţa" e cea care se importă şi exportă cel mai mult, totuşi un spectator cât de cât iniţiat va înţelege că *numai valoarea este cu adevărat competitivă*. Un cinefil nu poate fi uşor „cumpărat". El simte că filmul comercial îi propune un fals dialog, că îl atrage de fapt într-o cursă, cea a propriului monolog în care cuvintele magice sunt „money" şi „how much", cursă al cărei suprem criteriu competitiv este *box-office*-ul!

Scanned with CamScanner

Fără îndoială, graniţa dintre „monolog" şi „dialog" este foarte labilă. Numai cultura solidă, competenţa, experienţa receptării poate să distingă, nu confundă aceste două modalităţi fundamentale de comunicare. Cinematograful comercial se dezvoltă şi mizează tocmai pe această ambiguitate, proprie în fond naturii umane înseşi, care, la nvielul manifestării ei, al comuncării, se află „între monolog şi dialog", între *monologul cu sine şi dialogul cu lumea*. Este ceea ce se poate numi procesul natural al cunoaşterii.

Şi opera de artă trăieşte aceeaşi alternativă a... limbajului ei! Cu atât mai mult acest adevăr e valabil în cazul filmului, care, prin mijloacele sale specifice, prin limbajul său universal, al imaginii, înainte de toate, traductibile în orice grai, cât, mai ales, prin sistemul mondial al difuzării, poate „dialoga cu lumea" într-un chip mult mai rapid, mai direct, mai intens decât valorile literare, de pildă, ale căror limbaje unice sunt deseori intraductibile. În acest „sat planetar", avantajul „dialogului", al „comunicării competitive", e sigur de partea filmului, a acestei arte-artifex, copil teribil al secolului XX, artă ce-şi datorează naşterea şi maturizarea revoluţiei tehnico-ştiinţifice şi ambiţiei nestăvilite a omului de a înfrumuseţa lumea, dar şi de a-i pune în faţă oglinda „fidelă" a propriilor ei umbre mişcătoare.

Se poate spune că aşa cum filmul e artă, iar cinematograful industrie, tot astfel filmul necomercial e *dialog*, limbaj plurivoc, iar filmul comercial e *monolog*, limbaj univoc. Diferenţa nu este ca aceea dintre artă şi ştiinţă, ci ca aceea dintre comunicarea vie, autentică, şi comunicarea schematică, făcută adică după reguli şi coduri fixe, precise, cum sunt cele ale „fabricii de vise" hollywoodiene. În primul caz, regulile aparţin esteticii generale, aşa cum este ea trăită în nenumăratele laboratoare unice ale veritabililor creatori; în al doilea caz, însă, ele sunt nişte reguli şablon, variante pe aceleaşi teme şi „modele" universale, aşa cum le impune producţia de serie, şi să ne gândim la filmele sci-fi, cu gangsteri, de serie neagră, à la James Bond, *melo*, de tip indian în special, western-uri etc.

Într-un ambalaj strălucitor, seducător, asemenea produse de serie supun comunicarea la un fals dialog, la un monolog a-cultural continuu, de suprafaţă, mitizant, ignorant, comunicarea cu lumea fiind dirijată unilateral, „regizată" spre scopuri pur mercantile (dovadă că

Scanned with CamScanner

într-un astfel de produs se investesc, în publicitate, cum procedează industria cinematografică, sume colosale, uneori mai mult decât costul producţiei propriu-zise!). Filmul valoros, creaţiile originale, în schimb, deşi realizate, de obicei, în condiţii vitrege, redau comunicării adevărata sa vocaţie originară, dialogul autentic, apropiindu-se de limba vie, de condiţia naturală a comunicării, de natura coparticipatoare, dialogală, creatoare a fiinţei. Numai valoarea este profund competitivă sau, altfel spus, *numai calitatea are valoare competitivă*. Toţi cineaştii importanţi din lume au înţeles că împotriva proliferării filmului comercial trebuie luptat cu armele valorii, care în momentul de faţă se identifică cu cele ale filmului de atitudine adânc politic şi umanist. Nu întâmplător, în ultimii ani, aşa cum am văzut, la marile festivaluri internaţionale premiile se acordă aproape în exclusivitate unor astfel de filme, în care valenţele estetice stau în echilibru cu cele ideologice.

Există, aşadar, în cinematografia mondială şi această tendinţă vădit necomercială, a filmului de idei, de atitudine faţă de miturile şi crizele lumii moderne, care nu trădează nici arta şi nici adevărul de viaţă, esenţa actualităţii, tendinţă proprie şcolilor tradiţionale de cinema în primul rând. În cadrul acestei tendinţe, însă, dialogul se realizează când este îndeplinită condiţia principală: *calitatea spectatorilor*.

În ultima vreme, ca să dăm un exemplu, am văzut destule filme ale şcolii vest-germane, unul din marile revirimente ale cinematografiei mondiale. Este o mişcare puternică (numai regizoare sunt în număr de 80!), care a cuprins întreaga spiritualitate culturală a acestei ţări. Odată cu marele premiu obţinut la Cannes de filmul *Toba de tinichea* al lui Schlöndorff, tânărul cinematograf vest-german s-a impus categoric, uimind prin cantitatea de filme valoroase, prin maniera liberă de a povesti cinematografic, prin „noua obiectivitate", prin atitudinea lucidă a regizorilor, prin denudarea adevărului, prin limbajul experimental etc.

Ca atare, spectatorul trebuie să fie bine înarmat din punct de vedere estetic, dar şi politic, pentru a „dialoga", pentru a recepta astfel de filme care transmit, invariabil, o stare de spirit dominată de obsesii maladive, vicioasă şi absurdă, cu sentimentul viu al culpabilităţii, ignorantă şi violentă, tragică în esenţă, şi să ne gândim la

Scanned with CamScanner

tulburătorul *Woyzeck* (1979) al lui Werner Herzog, care, pornind de la piesa clasică a lui Büchner, reuşeşte să sintetizeze parcă toate aceste „însuşiri" specifice unui univers în criză. Impresionante sunt arta şi talentul cu care se transmit stările şi conţinutul unor asemenea filme. Ele ar putea fi de o tristeţe dezarmantă pentru un spectator obişnuit. E copleşitoare, în general vorbind, cantitatea de peliculă care „înregistrează" atâtea fenomene degradante pentru fiinţa umană!

Iată de ce ideea de competitivitate, de dialog, trebuie înţeleasă şi în funcţie (mai ales) de mesajul pe care îl transmit filmele noncomerciale. Este evident că din „răspântia" la care se află cinematograful, înclinat să fie o oglindă deformată, interesată, a realităţii, nu se poate ieşi decât apărând şi dezvoltând tendinţa noncomercială a lui. Iar un exemplu dintre cele mai vii l-a constituit, la un moment dat, „noul val" al şcolii moscovite, care, fără să mitizeze realitatea, reflectând cât mai firesc adevărul de viaţă, făcea ca dialogul cu lumea să fie încurajator. „Monologului" impus sistematic, prin puterea banului, de filmul comercial, care menţine competitivitatea la nivelul ignoranţei, al „majorităţii marginale", trebuie să i se răspundă cu dialogul valorilor. Monologul egocentric dirijat spre profit sau chiar comunicarea locală, „provincială", zonală, creează o imagine falsă chiar asupra propriei valori.

Trebuie să te ridici deasupra climatului mercantil pentru a crea o operă şi să ai puterea să te rupi de ostilitatea unui sistem, aşa cum a procedat Andrei Tarkovski când a emigrat în Italia şi a realizat în libertate filmul *Nostalgia* (1983). Şi chiar şi aici el a declarat că atât timp cât a lucrat la acest film nu a auzit decât cuvântul „money". Incapabili de compromisuri, filmele marilor cineaşti sunt, indiscutabil, modele ale tendinţei necomericale a cinematografului. Numai în astfel de cazuri se realizează empatia estetică maximă. Adevăratul dialog este, la urma urmei, monologul profund naţional, al spiritualităţii vii a unui popor, care a devenit valoare universală, valoare competitivă.

În înţelesul ei creator, legătura dintre dialog şi monolog e ca aceea dintre competitivitate şi originalitate, ca aceea dintre originalitate şi model, dintre model şi succes. Ca un film să fie competitiv, să intre în dialogul mondial al ideilor, al valorilor, el trebuie să fie în primul rând original, să poarte pecetea talentului, a personalităţii creatoare. Originalitatea poate fi definită, deci, ca o marcă subiectivă,

Scanned with CamScanner

individuală, specific naţională, care are în acelaşi timp un mare grad de generalitate, ce interesează cât mai multă lume, care comunică idei şi sentimente general-valabil. Iar o operă cu adevărat originală devine model, adică se bucură de acea audienţă, are o asemenea popularitate încât e luată ca punct de referinţă pentru viaţă şi pentru alte opere. Succesul veritabil, care nu este ceva efemer, o modă trecătoare, înseamnă succes în timp, durabilitate.

Dar poate fi o operă originală, poate fi competitivă dacă nu are actualitate estetică? Sunt filme de actualitate care au teme originale dar, din păcate, sunt lipsite de actualitate estetică, sunt realizate stângaci, deci nu sunt competitive, nu pot fi modele şi nu pot avea nici succes. Astfel de filme răspund intereselor politice sau sociale doar tematic, nu şi artistic. Apoi mai există un fel de originalitate imitatoare, tributară, evident, *esteticii de împrumut*. Între aceste două tendinţe se plasează, de obicei, filmul românesc, a cărui originalitate oscilează, cum am spus, între „estetica rozului" şi „estetica urâtului". Calea de mijloc ar fi adevărata originalitate, înţeleasă ca *autenticitate*, ca valoare specific naţională şi, implicit, ca actualitate estetică. Această tendinţă este esenţială atât pentru dezvoltarea şcolii naţionale de film, cât şi pentru realizarea unui veritabil dialog internaţional, pentru intrarea pe făgaşul unei competitivităţi reale.

Este singura tendinţă care face legătura creatoare între *talent*, *originalitate* şi *competitivitate*. În acest caz, talentul cineastului este pus în slujba generalizării şi universalităţii elementelor autohtone, a ceea ce este mai actual, mai important în spiritualitatea vie a poporului. Lucrul principal este ca cineastul să fie credincios propriei sale viziuni despre artă şi lume şi să nu trădeze, mai ales, adevărul vieţii. Indiscutabil, filmul românesc are forţe prin care să fie el însuşi, care îl pot face competitiv! Important este să se inspire cu *consecvenţă* din matricea naţională, din opera lui Eminescu în primul rând, singura care îi oferă adevăratul sens al originalităţii.

Desigur, mai există şi alt gen de „originalitate", acela al operelor minore şi al nonvalorilor. În general, filmele proaste sunt „originale", „inimitabile", pentru că nu seamănă cu nici un model, cu nimic decât cu ele însele, neputând, deci, deveni modele, deşi, uneori, paradoxal, au succes, dar succes amăgitor, comercial, adică un succes de moment, efemer. Dacă, într-adevăr, din punct de vedere competitiv

Scanned with CamScanner

sunt filme româneşti care aduc cu unele modele străine, fiind marcate de ceea ce am putea numi „originalitate care vine din urmă", altele, în schimb, nu au deloc generalitate, sunt terne, neinteresante, semănând izbitor între ele printr-o lipsă de originalitate autentică.

Fără îndoială, originalitatea în film nu trebuie să fie neapărat raportată la modele internaţionale. Este cazul ecranizărilor. Multe filme româneşti care s-au inspirat din opere literare reprezentative sunt fals originale, rupte de modelul inspirator, care n-au reuşit o interpretare sui-generis, cum a reuşit-o un film ca *Pădurea spânzuraţilor* (1965), un adevărat model de ecranizare, apoi *Moara cu noroc* (1956), *Nunta de piatră* (1973) sau chiar *Înghiţitorul de săbii* (1982), deşi acestea din urmă ne trimit imediat cu gândul la *Diligenţa* (1939), *Sărmanii flăcăi* (1965) şi respectiv *La strada* (1954), *Clovnii* (1970), *Noaptea saltimbancilor* (1953).

Cum se explică acest minus de *originalitate* cinematografică faţă de opera literară inspiratoare? Cum arată ecranizările inspirate, bunăoară, de mereu actuala Chiriţă a lui Alecsandri? Diferenţa e aproape ca între dialog şi monolog, ca între vitalitate şi devitalizare, ca între adevăr şi fals, ca între participare şi înstrăinare. Adevăruri valabile de altfel şi în cazul altor ecranizări mult mai ambiţioase precum *Ochi de urs* (1983), *Năpasta* (1982), *Pădurea Nebună* (1982), *Bietul Ioanide* (1980), *Între oglinzi paralele* (1979) şi *Ultima noapte de dragoste* (1980), *Adela* (1985), *Vacanţă tragică* (1979), *Marele singuratic* (1977), *Premiera* (1976), *Cei care plătesc cu viaţa* (1989), *Cel mai iubit dintre pământeni* (1993) şi altele. De ce oare operele unor scriitori ca Ioan Slavici, I.L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Ion Agîrbiceanu, Liviu Rebreanu, Garabet Ibrăileanu, Camil Petrescu, Ţaharia Stancu, Marin Preda, Aurel Baranga sunt unice, inimitabile, adevărate modele spirituale, iar filmele care s-au inspirat din ele nu au nici pe departe actualitatea lor estetică? De ce audienţa operelor lor este uriaşă şi de durată, naţională şi internaţională, iar aceea a ecranizărilor similare este minimă, în unele cazuri un adevărat fiasco, atât pentru publicul român, cât şi pentru cel străin (din simplul motiv că filmele citate aproape că nu le-a cumpărat nici o ţară)?

Lăsăm la o parte geniul şi talentul, pe care şi unii din cineaştii vizaţi mai sus îl au. Acest „minus de originalitate" ni-l explicăm mai cu seamă prin aceea că tot ce au câştigat scriitorii pomeniţi, mergând

Scanned with CamScanner

la sursele vitale ale poporului, la permanenţele sale vii, specific naţionale, la mitologia autohtonă şi aducându-le în prim-planul actualităţii, au risipit cineaştii cu nonşalanţă, înlocuind deseori limba vie cu un limbaj confecţionat, universalizat, denaturat. „Modernizarea" prin film - plătind tribut „miracolului" celei de-a şaptea arte - a unor opere reprezentative pentru cultura noastră, de la *Baltagul* la *Bietul Ioanide* sau *Moromeţii*, nu face decât să creeze, fie în ochii învăţăceilor, fie ai străinilor neiniţiaţi în literatura română, o imagine falsă despre ea şi despre poporul care a inspirat-o! De aceea, responsabilitatea cineaştilor, a celor care vor ca filmele lor să fie competitive pornind de la originalitatea şi de la prestigiul unor scrieri literare majore, este uriaşă. Înţelegerea falsei puteri a cinematografului constituie, aşadar, în multe cazuri, sursa principală a devitalizării specificului naţional, a denaturării lui generalizatoare, iar superficialitatea, orgoliul, lipsa de talent, ce se vrea sprijinită de „pretexte" inspiratoare, corolarul ei.

Fără îndoială că bazându-se pe marile noastre modele literare, adică pe actualitatea lor estetică, filmul românesc poate spera la o autentică revitalizare şi originalitate, care îl pot face cu adevărat actual şi, deci, competitiv, arătând totodată lumii ceea ce spiritualitatea poporului are mai viu, mai unic, mai preţios. Recunoaşterea internaţională a filmului *Pădurea spânzuraţilor*, prin premiul de regie obţinut de Liviu Ciulei la Cannes în 1965, este o dovadă concludentă în acest sens. Nu se cuvine oare continuat un asemenea drum? Să nu mai avem oare cineaşti capabili să respecte legile veritabilei ecranizări, să fie stăpâni pe arta transpunerii dintr-un limbaj într-altul, dintr-o lume în alta? De ce majoritatea ecranizărilor trădează uneori atât de flagrant operele literare inspiratoare consacrate, şi în literă şi în spirit, făcându-le de nerecunoscut? De ce ele sunt luate drept pretext şi nu drept ceea ce sunt, modele literare?

Unii regizori cred că „polemizând" în acest fel cu un roman de referinţă sunt mai „originali", mai moderni, mai la zi, că răspund modei *retro*, de pildă, deznaţionalizându-l aproape şi supunându-l unei deformări universalizante, de strict ordin formal. Aşa s-a întâmplat cu ecranizări după operele lui Camil Petrescu, Slavici, Duiliu Zamfirescu, Caragiale, Victor Ion Popa, Călinescu, Sadoveanu, Preda etc. Prin asemenea accente formale, replicile cineaştilor noştri faţă de

Scanned with CamScanner

modelele literare sunt extrem de palide. Ciulei trasase o direcţie în domeniul ecranizării, care însă n-a fost continuată, reuşind acel ideal echilibru dialectic între fidelitate-infidelitate (creatoare, în sens platonian), mitizare-demitizare. Deci, dacă replicile pe care cineastul român, în general, le dă operelor literare inspiratoare sunt palide, atunci cum pot fi considerate ele în raport cu marile ecranizări ale lumii?

În rezumat, se poate spune că actualitatea ocupă, şi în sfera competitivităţii, un loc esenţial. Nu se poate crea cu adevărat artă, respectiv valori cinematografice, decât cu lucruri actuale. Iar actual înseamnă, cum am văzut, *important*. Şi tot ceea ce este important este nou şi în acelaşi timp vechi de când lumea. Evident, numai dacă priveşti lucrurile din unghiul actualităţii. În acest înţeles, *actual* se identifică cu *orginal*. Or nu poţi fi *competitiv* dacă nu eşti original. Original însă în sensul actualităţii. Competitivitatea mai poate fi considerată, deci, originalitate de gradul doi. Probleme foarte importante, foarte vechi, ca fericirea, durerea, indiferenţa, iertarea, prietenia etc., prin prezentificare, prin actualizare, devin profund originale. Starea actuală ca şi tendinţele actuale ale filmului românesc, ale oricărei cinematografii în general, pot fi bine definite dacă avem în vedere sensurile pe care le are conceptul de competitivitate. Şi, implicit, cel de originalitate.

Cinematograful speranţei

A spera înseamnă a crea, a te manifesta *in actu*. Speranţa e consubstanţială naturii umane şi, deci, şi naturii de gradul doi, adică artei. Speranţa e o constantă a creaţiei, putând fi recunoscută ca dimensiune a actualităţii în toate operele mari ale omenirii. Prin ea, orice operă este menţinută şi adusă mereu în actualitate. Existenţa speranţei e semnul vieţii, al umanului, e marele suflu care dă sens lumii. E asemenea talentului, acea *putere a creaţiei*, cum spunea Caragiale, care *insuflă* viaţă operei de artă. Speranţa e o forţă vitală, deci, care face inteligibilă lumea, care universalizează

Scanned with CamScanner

particularul, care armonizează contrariile, care face posibilă *comunicarea*, care prezentifică, actualizează ceea ce este esenţial în lucruri. Ea dă, în fond, actualitate estetică unei creaţii, smulgând-o din mărginirile ei concrete, din îngrădirile existenţei imediate. Este ca spiritul faţă de corp, ca frumuseţea faţă de balastul existenţial, asemenea vieţii spirituale care se ridică precum un duh al frumuseţii din *Capriciile* lui Goya, bunăoară, deşi materialmente ele exprimă ceea ce este mai urât în existenţă, în relaţiile dintre oameni, politica mizeră şi capricioasă a lumii.

Speranţa dă sens optimist celor mai pesimiste viziuni, celor mai apocaliptice realităţi. *La dolce vita* (1959), de pildă, este un film despre apocalipsa unei lumi asemănate cu un monstru, cu acel cadavru marin din final, o formă indecisă, poate un animal ciudat căruia nu i se poate şti - cum spune cineva, din cei adunaţi acolo, în jurul lui - unde îi este capul şi unde coada. Fellini surprinde aici, simbolizând totodată, corupţia acestei lumi, decadenţa şi degradarea ei spre condiţia subumanului. Dar, în acelaşi timp, îi opune speranţa. Ca de pe un alt mal al existenţei, o fată simplă, pe imaginea chipului căreia, în stop-cadru, se termină *La dolce vita*, încearcă să-i comunice ceva lui Marcello, eroul filmului: or comunicarea dintre ei este imposibilă, pe cei doi, care se cunoscuseră anterior la birtul unde ea era muncitoare, despărţindu-i... speranţa. El nu mai crede în nimic, pe când ea este viaţa însăşi în începutul ei, în ceea ce are ea mai curat, mai pur, mai frumos. Şi nimic nu ne spune că şi ea se va degrada, pentru că toate sensurile filmului, ca râurile faţă de fluviu, duc la acest sens major din final. Arta lui Fellini este o artă a *demitizării*, pas cu pas el ne invită să privim această „la dolce vita" cu ochiul său ironic, cu fascinaţia distanţării. Şi toate filmele sale, prin speranţa pe care le-o insuflă, sunt la fel de *actuale*. Speranţa dă acestor filme tocmai actualitatea estetică necesară, sentimentul permanenţei. Şi, cum vom vedea, cinematograful speranţei este, prin definiţie, un cinematograf al actualităţii.

Filmele speranţei, prin universalitatea lor, sunt cele mai actuale din lume! Ele sunt tot ce poate fi mai opus evaziunii, evadării de aici şi acum, artificializării vieţii, temelor canceroase pe care le cultivă abuziv, în serie industrială, cinematograful comerical, începând cu filmele de groază sau filmele violenţei şi terminând cu moda *punk* sau

Scanned with CamScanner

noile filme S.F. Faţă de asemenea produse, unde speranţa este eludată, înlocuită cu surogatul şi iluzia vieţii, cu tot ce este exterior scopurilor omeneşti fundamentale, filmele speranţei se referă la ceea ce este *interior*, consubstanţial naturii umane, oferind totodată o imagine cât mai optimistă asupra existenţei, asupra actualităţii.

Şi aceasta întrucât, aşa cum scrie Mircea Florian, cel care se preocupă pe larg de istoria acestui concept: „Speranţa este arma puternică a optimismului. Orice speranţă este o renaştere, o viaţă nouă"[51]. Analiza dualismului *optimism-pesimism*, respectiv *speranţă-desperare*, îl aduce pe filosof la concluzia pozitivă că viaţa merită să fie trăită, căci speranţa îi este suport dominant: „Speranţa este mai tare decât moartea, ea este tot aşa de tare ca şi viaţa". Ea este, deci, o permanenţă a existenţei, a fiinţei. Or, a fi *întru permanenţă*, înseamnă a fi *întru speranţă*, *întru viaţă*. Fără speranţă nu se poate trăi. Speranţa este sensul vieţii, raţiunea ei de a fi. Speranţa este în noi, este consubstanţială, cum spuneam, naturii umane, aparţinând sensului optimist şi dominant al vieţii, faţă de caracterul recesiv al suferinţei, al pesimismului, al desperării. Ea este realitatea cea mai adevărată, cea mai vie, care dă sens lucrurilor, care mişcă lumea înainte. Speranţa este pulsul sau *stilul vieţii*, aşa cum estre ritmul pentru o operă de artă. La ea se ajunge prin muncă creatoare şi prin acţiune, acţiunea însemnând mişcare, iar mişcarea, conform teoriei relativităţii, *întinereşte*. Speranţa este, deci, sinonimă cu starea de tinereţe a unui individ sau a unui popor. Sau, mai potrivit, cu starea de copilărie a lumii, respectiv cu sentimentul propriei copilării pe care unii mari creatori îl au continuu în viaţă, aşa cum l-a avut Brâncuşi, cel ce a făcut această observaţie. Speranţa ar trebui să fie o stare permanentă a omului în general şi a societăţii.

Cinematograful este rezultatul aplicat al unei serii întregi de cuceriri ştiinţifice şi tehnice. Când el a trecut de la înregistrarea mecanică a vieţii la artă, putând crea iluzia unui echivalent total al realităţii, a căpătat un rol imens, o sarcină aproape mesianică, depăşind-o cu mult pe aceea a artelor tradiţionale, înglobate în el, sarcina de educator al maselor, de propagator al idealurilor naţionale, de mesager al speranţei umane, ca dimensiune pură a optimismului înnăscut al omului. Din păcate, această nouă artă avea să devină

Scanned with CamScanner

în curând un mijloc extraordinar de propagandă comunistă. Cel care a făcut din cinematograf o tribună ideologică a fost Lenin care în 1919, anul de naştere a cinematografiei sovietice, a spus: „Dintre toate artele, cinematograful este pentru noi cea mai importantă"[52]. Din fericire, datorită unor mari cineaşti, arta filmului nu a fost trădată, dimpotrivă, s-a născut aşa-numita *explozie sovietică*, prima mare mişcare cinematografică din lume, debutul fulminant al cinematografului speranţei, cu un enorm impact în conştiinţe, cu un ecou fără precedent pentru o tânără slujitoare a limbajului estetic. Şi să reamintim aici reacţiile de proporţii, pro sau contra, pe care un *Crucişătorul Potiomkin*, filmul lui Serghei Eisenstein, le-a iscat pretutindeni, în special în apus, unde, în unele ţări, a fost interzis ani în şir.

Încă de la începuturile sale, deci, dar afirmându-şi autentica vocaţie odată cu apogeul filmului mut, cinematograful s-a orientat spre tema speranţei, a schimbării, a înnoirii lumii şi a omului. De altfel, pentru pionierii gândirii estetice, el a devenit simbolul „noii ordini" educative a omenirii, instrument universal de propagare a culturii, ştiinţei, a celor mai înaintate idei ale civilizaţiei. Cinematograful speranţei circumscrie în primul rând acele filme a căror valoare este dată de viaţa şi mesajul întru speranţă pe care le conţin. Faptul acesta se mai poate traduce prin ideea de angajare politică şi socială. Evident, în centrul acestor filme se află omul în toată complexitatea sa, cu problemele, angoasele, stăruinţele şi drepturile sale umanitare. De obicei, toate filmele Revoluţiei, născute în numele ei sau angajate estetic şi politic în apărarea cuceririlor sale, sunt filme ale speranţei: de la *Pământ* (1930) sau *Ivan* ale lui Dovjenko până la *Viva Zapata* (1952) al lui Elia Kazan sau *Ruga* (1968) al lui Tenghiz Abuladze, de la filmele „inocenţei" lui Wajda la „romantismul" revoluţionar din *Roşii şi albii* (1968) al lui Jancsó, de la filmele „anti-eroului", începând cu *Zboară cocorii* (1957) al lui Kalatozov şi *Balada soldatului* (1959) de Ciuhrai şi până la filmele politice italiene ale lui Damiani, Rosi, Petri sau Risi, de la *documentele* cinematografice ale „lumii a treia", ca *Puştile* (1964) brazilianului Ruy Guerra, la „explozia" lui Costa Gavras din *Z* (1969) şi *Stare de asediu* (1973) sau la aceea a lui Gillo Pontecorvo din *Queimada* (1968) şi, mai ales, *Bătălia pentru Alger* (1965), despre care marele regizor italian

Scanned with CamScanner

spunea: „Am renunţat la eroul individual şi am hotărât să părăsim un obicei dăunător în cinematografie, acela de a aplica unei realităţi vii scheme moarte. Era de asemenea prima oară când realizam un film politic. Din acest punct de vedere, filmul este mereu actual: problema luptei pentru independenţă naţională, problema luptei împotriva colonialismului. Aceasta nu schimbă nimic din ceea ce numesc <<adeziunea sentimentală a spectatorului>>. De altfel, una din temele principale ale filmului este un fapt elementar, dar a cărui importanţă creşte în zilele noastre: când un popor îşi pune problema independenţei, când această nevoie s-a copt în conştiinţa poporului, el îşi va atinge scopul. În acest sens, filmul este un imn al acestei lupte, care depăşeşte mult graniţele Algeriei"[53].

Evident, filmele speranţei, care sunt în fond imnuri ale omului, ale luptei lui pentru demnitate umană, depăşesc graniţele naţionale. Ele aparţin lumii întregi, asemenea problemelor sau mesajelor pe care le transmit. Aşa este, de pildă, *Dictatorul* (1940) lui Chaplin, aşa sunt filmele curentului *Free Cinema*, realizate între anii 1959-1969, cum ar fi *Cabotinul*, *Priveşte înapoi cu mânie*, *Gustul mierii*, *Viaţă sportivă*, *Billy mincinosul*, *Nu te lăsa niciodată*, *Sâmbătă seara, duminică dimineaţa*, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, *Camera în formă de L*, *IF...*, filme contestatare, pline de revoltă împotriva unei lumi schizoide, conservatoare, ostile speranţei, care au influenţat considerabil, prin stilul lor, evoluţia cinematografului mondial, fiind, prin sinceritatea comunicării şi apărarea demnităţii omului de rând, cele mai frumoase din lume, concurate poate numai de neorealismul italian, care şi el ridicase, cu un deceniu în urmă, un imn omului umil, dar atât de bogat în frumuseţe interioară şi speranţă.

Nu aşa sunt oare şi eroii unor filme precum *La terra terma* (1948), *Hoţi de biciclete* (1948) şi *Miracol la Milano* (1950)? Sau, mai apoi, personajul luminos din filmul lui Visconti *Rocco şi fraţii săi* (1960), singurul care crede cu adevărat într-o lume mai bună?! Căci pentru ceilalţi fraţi ai săi (evident, în afara micuţului Luca, mai înclinat către modul de viaţă al lui Ciro), „speranţa" se confundă cu iluzia, cu utopia, cu magia oraşului care îi ispiteşte, care i-a dezrădăcinat, cu promisiunile sale asemenea vitrinelor strălucitoare, cu banul, cu acest demon seducător ce-l transformă pe Simone într-o fiară, ucigându-şi propria iubire, pe Nadia, iar pe Rocco într-un

Scanned with CamScanner

individ al bunătăţii absolute, un visător utopic, un fel de Mâşkin modern, un „idiot" al milei, al împăcării paşnice între clase, un ins lipsit total de exigenţă faţă de ceilalţi, cum îi va spune Ciro. Spectrului dezumanizării, al corupţiei şi viciului, al crimei, Visconti îi opune echilibrul lui Ciro, măsura lui, munca şi acţiunea. Când în final Luca îşi vizitează fratele la fabrică, cuvintele lui Ciro, care exprimă credinţa într-o lume mai bună, în schimbare, sună a speranţă adevărată. Mesajul filmului este profund contestatar, motiv pentru care el a şi fost aspru cenzurat, iar burghezia milaneză a protestat cu mijloace nu tocmai civilizate. Cu toate acestea, *Rocco şi fraţii săi* a obţinut în 1960 la Festivalul de la Veneţia *Leul de argint* (şi premiul FIPRESCI), provocând disensiuni între membrii juriului şi chiar demisia unora în semn de protest.

Toate autenticele filme ale speranţei au fost întâmpinate cu ostilitate de lumea obtuză, fără nici un ideal, sortită inevitabil pieirii, aşa cum se întâmplă în *Ultimul împărat*, filmul lui Bertolucci, o parabolă a puterii, a mecanismului istoric, a permanentei lupte recesive dintre speranţă şi desperare! Pentru că filmele speranţei vorbesc despre „prezentul etern", având mereu în vedere perspectiva actualităţii şi, deci, lumea de mâine. Ele aparţin deopotrivă marii arte şi adevărului, sensului real al vieţii, optimismului şi credinţei omului în schimbarea care duce la armonia dintre bine şi frumos!

De aceea, cinematograful de mâine trebuie să fie într-o măsură tot mai cuprinzătoare un cinematograf al speranţei, care să redea artei filmului adevăratul ei prestigiu (pierdut printre maculatura industrială, printre cantitatea uriaşă de pelicule care oferă „de doi bani speranţă", ca să ne folosim de semnificativul titlu al filmului lui Castellani din 1952, adică iluzii deşarte şi surogate!). Misiunea cineaştilor acestui sfârşit de veac, care poartă în cârca lui deja o sută de ani de cinematograf, trebuie să se identifice, credem, e timpul, cu misiunea celor care luptă să redea omenirii încrederea pierdută, să aducă în prim-planul civilizaţiei acea speranţă credibilă, reală, consubstanţială optimismului înnăscut al fiinţei umane, echivalentă sentimentului propriei copilării fericite sau iubirii (căci creaţia este un act de iubire), sentiment pe care omul creator îl are permanent în viaţă.

Scanned with CamScanner

V. Experienţe

În acest capitol ne propunem să revenim asupra problemelor, temelor şi conceptelor pe care le-am teoretizat în paginile anterioare în scopul de a le urmări *în actu*, mult mai pe larg, în practica propriu-zisă a cinematografului, cu referiri directe la experienţele unei şcoli de film sau alteia, la experienţele personale ale unor cineaşti, respectiv la cazurile concrete ale unor filme semnificative pentru civilizaţia *prim-planului*. Cu alte cuvinte, ne vom opri, mai ales, asupra acelor experienţe care ne pot oferi o imagine de ansamblu, la noi şi în lume, privind tendinţele şi direcţiile filmului de actualitate, cât şi asupra acelora care se constituie în modele ale comunicării autentice, ale actualităţii estetice, ca puncte de reper ale valorii.

Şi se cuvine aici să observăm îndată că în sensul actualităţii estetice procedează, în special, cineaştii ale căror filme se inspiră din opere literare sau evenimente istorice. Finalul unui film ca *Alexandr Nevski* (1936), de pildă, trimite direct în actualitate: mobilizarea poporului rus în faţa pericolului hitlerist. Pentru a da filmului său un sens patriotic, direct actual, Eisenstein a preferat să facă o „concesie" estetică pentru a-şi termina în primul rând filmul la vreme. „Zăpada autentică sau eroismul autentic?" - se întreba el în momentele realizării celebrei secvenţe a bătăliei de pe lacul Ciud între novgorodeni şi invadatorii teutoni, optând să filmeze imagini de iarnă în timpul verii anului 1938, alegând, deci, între gheaţa adevărată şi adevărul vitejiei poporului rus, între estetismul imaginilor lui Tissé şi „admirabila armă ideologică, patriotică"[54]. Şi iarna artificială s-a dovedit a fi o soluţie de mare eficienţă, înainte de toate pentru că Eisenstein nu a „trădat" iarna, nu a „minţit-o", cu expresia sa. Pe el nu l-a interesat iarna decât în măsura în care a putut să scoată plastic în evidenţă, prin contrastul dintre alb şi negru, aşa cum va reproceda peste 30 de ani Abuladze în *Ruga*, eroismul poporului, să *actualizeze* sensul luptei. Eroismul ieşit din comun al unor eroi populari precum Buslai şi Gavrilo, ce se trag direct din cronicile victoriei lui Nevski şi

Scanned with CamScanner

din bâlinele Novgorodului, este profund autentic pentru că actualizarea s-a făcut în spiritul adevărului istoric.

Dar ce filme valoroase, inspirate din momente semnificative ale devenirii unor popoare, nu sunt profund actuale, nu vizează direct sensuri ale actualităţii imediate? Datorită limbajului estetic, semnificaţia lor vorbeşte pe înţelesul viu al „clipei eterne", care şi ea aparţine actualităţii estetice, în sensul că acest „imediat" poate fi valabil oricând. Poate fi pus oare la îndoială substratul adânc actual al unor filme precum *Kagemusha* (1980) al lui Kurosawa, *Teheran '43* (1971) de Alov şi Naumov, *Apocalypse Now* (1979) al lui Coppola, *Toba de tinichea* al lui Schlöndorff, *Mefisto* (1981) al lui István Szabó sau *Omul de marmură* (1977) al lui Wajda?! După cum acelaşi lucru se poate spune şi despre filmul românesc *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* (1980) al Malvinei Urşianu, realizat în cheie eseistică, în tradiţia filmelor clasice *Ivan cel Groaznic* (1945-1944) al lui Eisenstein şi *Richard al III-lea* (1955) al lui Laurence Olivier, o încercare ambiţioasă de a privi problema puterii din epoca renaşterii româneşti sub *espèce actualité*. Actualitatea estetică care îl structurează face ca această creaţie să pară o oază în filmografia autoarei, specializată în filme cu şi despre comunişti, cum ar fi *Serata*, *Liniştea din adâncuri*, *Pe malul stâng al Dunării albastre*, *Figuranţii* sau *O lumină la etajul zece*, peliculе profund inactuale comparativ cu excepţia sa. Şi tot datorită actualităţii estetice, o ecranizare mai recentă ca *Pădureanca* (1987) a lui Nicolae Mărgineanu, tocmai prin strigătul final, simbolic: „A pătruns holera în sat", care ne-a dus direct cu gândul la momentul sistematizării satului românesc, s-a dovedit incompatibil mai actual decât multe din aşa-zisele filme de actualitate, precum *Scopul şi mijloacele* (1984), bunăoară, care a abordat debil, „şantieristic", neactual şi neinteresant, aceeaşi idee machiavelică.

Neîndoielnic însă că filme ca acesta din urmă, poate pe drept numite, şi nu numai convenţional, filme de actualitate, în sensul că actualitatea imediată este chiar *oglinda*, *imaginea* lor, chiar izvorul nemijlocit al experienţei artistice, sunt *piatra de încercare* a oricărei cinematografii, sunt testul suprem al oricărui cineast autentic, căci în acest „gen" el are posibilitatea să dovedească în chipul cel mai viu

Scanned with CamScanner

cum particularul (mediatul, conjuncturalul) devine general (tipic, universal), concretizând, totodată, şi experienţa umană acumulată de Om până *acum*. Aşa sunt filmele de actualitate ale lui Fellini, Buñuel, Bergman, Tony Richardson, Antonioni, Elia Kazan, Nikita Mihalkov sau Wajda. Şi la noi câteva din creaţiile lui Lucian Pintilie, Dan Piţa, Al. Tatos, Mircea Danieliuc sau Tudor Mărăscu, pot confirma ideea că una din direcţiile de dezvoltare a cinematografiei noastre, care i-ar fi putut crea indiscutabil o personalitate distinctă, inconfundabilă, a fost şi a rămas tot filmul de actualitate, cu varianta sa cea mai fierbinte, *filmul politic*. Din păcate, rare s-au dovedit a fi filmele româneşti de actualitate şi, în general, filmele care să fi trăit prin actualitate estetică, să fi beneficiat de acea formă care să le fi făcut *actuale pentru viitor*. Aceasta fiind, desigur, condiţia de bază a artei autentice.

Lipsa de alternativă a „filmului politic" românesc

Filmul politic, în varianta că ar fi fost o izbândă, asemenea filmului politic italian, de pildă, ar fi trebuit să ocupe un loc privilegiat într-o posibilă istorie a cinematografului românesc, ar fi trebuit să fie cheia înţelegerii acestui domeniu atât de complex şi important al culturii naţionale. Din nefericire, s-au investit sume uriaşe într-o mare cacealma. Minciuna politică a dictaturii s-a instalat nedeghizată pe peliculă. Şi asta cu concursul nemijlocit al cineaştilor. Creaţii care să îndeplinească cele două condiţii ale filmului politic, adică să fie valoroase din punct de vedere artistic şi să se refere la problema puterii, care să respecte implicit adevărul istoric sau care să ia atitudine faţă de mistificarea lui, nu există. Zeci şi zeci de filme s-au anulat prin unilateralitatea viziunii politice.

Evocarea vârstei „romantice" a eroismului, de pildă, temă care a generat în alte cinematografii filme de referinţă ca *Cenuşă şi diamant* (1958), la noi a fost făcută mereu după acelaşi calapod maniheist: de o parte, odioasa opresiune, reprezentată de obicei de Siguranţă, de cealaltă parte, apoteoticii eroi şi credinţa lor în cauza pentru care luptă. Fac excepţie, poate, de la această schemă

Scanned with CamScanner

Duminică la ora 6 de Lucian Pintilie şi *Să mori rănit din dragoste de viaţă* de Mircea Veroiu, care încearcă să arate absurditatea sacrificiului, făcându-ne să ne întrebăm: pentru ce au luptat „inocenţii" (tema preferată a lui Wajda) dacă tot ceea ce a urmat nu a fost decât un interminabil coşmar? Ei au luptat pentru libertate, pentru o lume mai bună şi, în schimb, ce s-a născut din sângele lor? Dictatura! Cum s-a ajuns oare ca idealurile pentru care s-au jertfit să fie atât de curând trădate? Evident, e un cumplit adevăr pe care, deşi speram să nu se mai repete după 22 decembrie 1989, îl trăim din nou!

Desigur, şi într-un film, şi în celălalt, cu toate că sunt realizate la 20 de ani distanţă, asemenea întrebări *a posteriori*, de perspectivă istorică, nu există. Există însă o fericită întâlnire sau îngemănare între unitatea stilistică a realizării estetice şi puritatea sau inocenţa conţinutului. Amândouă sunt născute dintr-o atitudine de demitizare a falsului eroism. Eroii principali, Radu şi Anca, respectiv Horaţiu şi Sarca, sunt prezentaţi *ca oameni*, cu stângăciile, teama, frumuseţea, curajul şi iubirile lor. Sacrificiul însuşi, care constituie starea lor limită, nu are nimic spectaculos, bombastic, ci are o dimensiune firească, chiar dacă la Pintilie ritmul este mai nervos şi tragismul mai accentuat. Stilurile lor diferă, bineînţeles, în primul caz fiind baroc, în al doilea *retro*, simplu şi geometric, amândouă având însă forţă, emoţie, vibraţie. Eroii au frumuseţe morală, care vine din inocenţa lor. De unde, poate, şi marea răscolire pe care ne-o produce această idee general-valabilă a luptei pentru un nou început, o luptă mitologică, inegală, dusă cu o lume inchizitorială, ostilă vieţii, libertăţii, cu atât mai ostilă cu cât este mai vicleană, mai abilă.

Căci dacă aceste filme sunt frumoase, expresive, sunt pentru că un principiu de construcţie dramatică se aplică unui adevăr istoric: „lumea care piere" nu este ridiculizată, minimalizată, ci este o forţă de temut, un organism opresiv care cunoaşte toate ne-regulile jocului, cum este inspectorul general al Siguranţei din filmul lui Mircea Veroiu, excelent interpretat de Marcel Iureş. Inspectorul este un abil „vânător de conştiinţe", un fin analist, stăpân pe raţionamente subtile, pe arta deducţiei, pe cunoaşterea psihologiei adversarului, pe care le pune la îndemâna unei armate întregi de agenţi şi informatori. Cu atât

Scanned with CamScanner

mai mare este, deci, meritul tinerilor care, călăuziţi de idealurile pentru care luptă, duc la bun sfârşit acţiuni de mare curaj. Dacă azi s-ar face un film în care inspectorul s-ar numi Tudor Postelnicu, ar fi un film împotriva dictaturii ceauşiste.

Firma se schimbă, dar fondul problemei rămâne acelaşi. „Inocenţii" nu ştiu precis pentru ce luptă. Ei o fac ca într-o joacă. Pintilie chiar imaginează acest joc, acest „ideal" pentru care tinerii eroi luptă, şi sfârşesc tragic, ca o căutare într-un labirint, ca o rătăcire în ceaţă. Deşertăciunea şi spaima eroului sunt în secvenţa finală ca o pierdere a cauzei! Dar şi aici iubirea este suprema jertfă şi nu moartea. Moartea pentru asemenea eroi nu contează, dovadă că cele mai periculoase acţiuni, un Horaţiu şi Sarca le săvârşesc într-o stare de bucurie, pentru că le fac „din dragoste de viaţă". Ei par a fi stăpâniţi, aşa cum i-am văzut pe copiii Revoluţiei din 22 decembrie, de însuşiri supranaturale. Este un rezultat al mitizării autentice.

Wajda i-a văzut la fel pe „inocenţi". Astfel ni i-a înfăţişat şi Dovjenko în *Arsenal* (1928) şi mai târziu un Jean-Luc Godard în *Carabinierii* (1963) sau Jancsó în *Roşii şi albii* (1967). Metafore, în fond, ale jertfei creatoare, trezind o imensă nostalgie pentru această vârstă romantică a eroismului, asemenea filme trăiesc ca lumi în sine, ca opere care închid în ele o experienţă suficientă şieşi, ca un trecut revolut, ca o fotografie de epocă, indiferente, deci, la desfăşurarea ulterioară a evenimentelor istorice. Observaţie, de altfel, valabilă şi în cazul capodoperei lui Ciulei, *Pădurea spânzuraţilor*, model de îmbinare echilibrată a politicului cu esteticul. Desigur, nici filmul lui Pintilie, nici cel al lui Veroiu nu aveau cum să vină în prezent, să prevadă Cruciada Copiilor din decembrie 1989, să fie *actuale pentru viitor.*

Din păcate, nici un film românesc nu a putut să fie recesiv, să înşele cenzura, să aibă o atitudine politică faţă de prezent, în sens contestatar. Dimpotrivă, toate filmele au văzut la unison în comunism „singura cale luminoasă" pentru poporul român. Nu a existat alternativă. Numeroase filme inspirate din vârsta romantică a eroismului precum *Întoarcerea lui Magellan* de Cristiana Nicolae, *Zidul* de Constantin Vaeni (filme de debut ale regizorilor respectivi) şi, mai ales, *Ediţie specială* de Mircea Danieliuc, conţin explicit, prin

Scanned with CamScanner

anumite replici mai cu seamă, această unică „linie" istorică „trasată de partid"! Actualizarea politică a istoriei este o modalitate cinematografică dificilă, care cere multă înzestrare şi experienţă artistică pentru a nu denatura raportul estetic-politic. Când acest raport nu a fost respectat, filmele au căpătat un caracter discursiv, tezist, didactic, ca în cazul unor filme istorice precum *Ştefan cel Mare* (1975), *Plecarea Vlaşinilor* (1983), *Întoarcerea Vlaşinilor* (1984) şi altele.

Cu totul altfel au stat lucrurile, cum am văzut, în cazul filmului Malvinei Urşianu *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*, unde actualizarea prin excelenţă politică a temei a fost realizată cu rafinament de eseist cinametografic. Nu acelaşi lucru se poate spune despre filmele a căror acţiune se inspiră din istoria contemporană a României, când orice dezbatere de idei se consumă şi se aboleşte în cadrul singurei alternative: comunismul, fie că se numeşte *Facerea lumii* (1971) sau *Clipa* de Gheorghe Vitanidis, fie *Puterea şi Adevărul* (972) sau *Actorul şi sălbaticii* (1974) de Manole Marcus.

Deşi ele se referă la probleme vitale, fundamentale, privind destinul poporului nostru, la momente de cotitură istorică, de renaştere naţională şi implicit de solidaritate internaţională, totuşi „linia trasată de partid" e prezentă - prin personajul comunistului şi prin speranţa lui: comunismul. Aşa se întâmplă şi în filmele cu temă belică de la *Stejar, extremă urgenţă* la *Noi, cei din linia întâi* şi *Trenul de aur* (1987), coproducţie româno-poloneză. Aceste filme tributare formulei clasice americane a filmului de război au fost forţat politizate, purtând pecetea aceluiaşi ideal comunist, au fost condamnate la aceeaşi lipsă de alternativă politică, în fruntea tuturor acţiunilor politice şi militare fiind invincibilii, atotştiutorii comunişti! Şi e tragic că lucrurile s-au petrecut în acest fel întrucât aceste filme ar fi putut fi veritabile documente istorice, dovezi cinematografice ale spiritului de sacrificiu al românului, ale jertfei sale creatoare - în spiritul mitologiei naţionale - pentru cauza vieţii, a păcii, a demnităţii umane. *Noi, cei din linia întâi* s-a vrut o epopee a eroismului, un film dedicat, după cum mărturisea regizorul S. Nicolaescu[55], eroismului soldaţilor români care au luptat, în ultima fază a celui de-al doilea război mondial, pentru eliberarea Transilvaniei, Ungariei şi a Cehoslovaciei

Scanned with CamScanner

de sub ocupaţia hitleristă. Denaturat politic, ca viziune rigidă a unei singure ideologii, el şi-a diminuat mult din sensul politic extrem de actual ce s-a vrut a fi o replică de adevăr la unele tentative străine de răstălmăcire a faptelor istorice, s-a vrut a fi, şi uneori a reuşit, o demonstraţie de *sentiment românesc*, un emoţionant *document* cinematografic despre sacrificiul celor care au luptat pe front şi au căzut deseori la datorie pentru ca noi (şi alţii) să trăim în pace şi demnitate.

Asemenea creaţii confirmă poate una din realele direcţii ale cinematografiei noastre şi chiar vocaţia cineaştilor români pentru filmul de inspiraţie belică, un gen din cele mai dificile, deşi şi aici criteriul a fost de natură politică, excesiv „peceristă". Câteva filme valoroase s-au realizat totuşi, putându-se vorbi de o oarecare continuitate, care s-a menţinut - dat fiind şi interesul faţă de cele trei mari momente ale istoriei naţionale şi mondiale luate ca sursă inspiratoare - de la *Războiul Independenţei* (1912) la *Pădurea spânzuraţilor* şi de aici la *Pe aici nu se trece* (1975) sau *Noi, cei din linia întâi.*

Războiul este şi în filmul *Întunecarea* (1987) „eroul principal", de data aceasta cu repercursiuni individuale, fiind cauza crizei de conştiinţă a personajului central, Radu Comşa. Obsesia flagelului devine un leit-motiv al fluxului dezordonat al memoriei sale, după „legile" căruia şi este structurat filmul lui Al. Tatos. Dată fiind condiţia ultimă a personajului, care a ales calea nefirească a sinuciderii, întregul film este proiecţia unui spectru lăuntric, a unei agonii morale şi ideologice, fapt trădat de decorul unic în care se desfăşoară procesul delirant al amintirii, cât şi de perspectiva istorică, redată prin sugestiile premonitorii ale genocidelor hitleriste.

Tot un comportament nefiresc al eroului principal (Iorgovan) determină şi structura altei ecranizări, cea a filmului *Pădureanca* al lui Nicolae Mărgineanu, un cineast care pare a avea vocaţia privilegiată a melodramei. Excesiv dramatizat, *Pădureanca* este o melodramă a *surescitării.* Regizorul a imprimat eroului, ca şi celorlalte personaje principale (Sofron şi Busuioc în special) un joc în transă, permanent tensionat, fără alternări de ritm, din păcate o stare de surescitare continuă, a cărei motivaţie exterioară este *holera*,

Scanned with CamScanner

ridicată, cum am spus, la condiţia de metaforă, de simbol politic, dându-i astfel filmului o deschidere neobişnuită, un impact imploziv.

O metaforă a sfârşitului de lume, despre o epocă revolută, s-a dorit a fi şi *Domnişoara Aurica* (1986), în regia lui Şerban Marinescu, după proza lui Eugen Barbu. S-a încercat însă ca acest mesaj politic al filmului să fie susţinut prin caracterul experimental al formei, ceea ce a dus la incoerenţă temporală şi, mai ales, la o structură haotică, apropiată, paradoxal, de realitatea istorică, cum procedase şi Savel Stiopul în *Falansterul* (1979). Deşi eshatologicului îi urmează, în chip firesc, necesara viziune cosmogonică, totuşi, politicul, noul, reprezentate prin doi tineri *a priori* purtători de speranţă, se reduc în mod fatal la un şablon al genului: lipirea şi împrăştierea de manifeste.

Astfel de filme, ca de altfel toate filmele noastre aşa-zis politice, au fost reduse la o singură viziune despre lume, pledând pentru o unică speranţă: comunismul, fără nici o altă alternativă politică. Dacă ideea răsturnării unui sistem opresiv este general-valabilă de la Revoluţia franceză încoace, inacceptabilă, inactuală şi falimentară este în astfel de filme lipsa de perspectivă istorică, faptul că ele nici nu pun în discuţie „linia trasată de partid", comunismul, ca unica „soluţie de viaţă" a poporului român.

O condiţie esenţială, deci, după cum se înţelege, a filmului politic este ca abordarea istoriei, a evenimentelor narative, să se facă din *unghiul actualităţii* sau, altfel spus, din unghiul adevărului. Or, prin asta trebuie să se înţeleagă proba filmului politic. Nuanţări în această direcţie s-au făcut oarecum simţite. Astfel, în *Un oaspete la cină* (1987) în regia lui Mihai Constantinescu, ideea politică „nouă" era aceea a demitizării muncitorului din filmele anilor trecuţi, anii '60 în special, când acesta era văzut ca un erou perfect, atotştiutor. Aici însă s-a încercat să se facă saltul firesc de la ideea *omului perfect* la aceea a *omului perfectibil*. Eroul principal era, prin urmare, un om (muncitor) perfectabil. Calităţile sale, ni se spunea, oricât de mari, dacă nu vor fi dublate de o pregătire superioară (respectiv urmarea Politehnicii), nu vor da roadele scontate, dimpotrivă, se vor transforma în cerbicie. Evident, această idee s-a anulat pe sine prin faptul că a fost tratată „şantierist".

Scanned with CamScanner

Sau un alt film, *Punct şi de la capăt* (1987), în regia lui Alexa Visarion, încerca să pună pentru prima oară la noi problema cehoviană a singurătăţii omului contemporan şi, implicit, a fericirii. Se încerca, deci, timid să ni se arate că fericirea nu este, ca în cazul unor eroi ai filmului, direct proporţională cu rezultatele în producţie, oricât de strălucite ar fi ele. După cum poate la fel de adevărată era ideea centrală (ca un corolar al concepţiei unui personaj, pictorul, interpretat memorabil de regretatul George Constantin, după care „Viaţa ne trăieşte pe noi, nu noi pe ea") conform căreia degradarea umană se produce în singurătate. Din păcate, deşi confuz stilistic, parcă fără nerv, şi acest film, ca mai toate filmele noastre, era „salvat" de jocul remarcabil al actorilor. Cam la atât se mărginea „curajul" cineaştilor români! Abordarea politică frontală a actualităţii, cu mijloace estetice, nu s-a produs. Nu există nici un film românesc de actualitate, aşa cum sunt unele romane, cele ale lui Buzura, de pildă, din care să rezulte *o atitudine de protest faţă de dictatură*. Dimpotrivă, majoritatea i-au elogiat principiile schizoide. Sinceritatea lipsind, a lipsit şi firescul estetic. Indiscutabil, sinceritatea (în conţinut) şi firescul estetic (în formă) dau măsura valorii unui film politic.

În această categorie de filme politice, considerate a fi cu „structură deschisă", au intrat, mai ales, o serie de pelicule numite şi *filme-dezbatere*. Dar ce-au dezbătut ele? „Saltul" de la bine la foarte bine?! Căile de „edificare a socialismului"? „Modelul" rămâne *Puterea şi Adevărul*, un film care a făcut carieră în toată perioada dictaturii. Evocând, prin procedeul *flash back*-ului, „momente esenţiale ale cuceririi puterii şi ale construcţiei socialismului în ţara noastră", urmărind existenţa şi evoluţia unor activişti de partid în diferite etape ale „revoluţiei", filmul era un model, realizat cu profesionalism cinematografic, dar comunist! Era *modelul lipsei de alternativă politică* pentru poporul român. Modelul singurei speranţe: „partidul unic al clasei muncitoare pe drumul luminos al comunismului"! Şi acest lucru se realiza în numele unei mari idei, al conflictului dintre putere şi adevăr, dintre prejudecată şi realismul în politică! Dar puterea şi adevărul nu stăteau pe baricade diferite, erau identice, în „consens". *Nu se îndoia* nimeni că puterea nu ar fi a poporului dacă era şi a comunismului! După cum nu se discuta nici ideea noii

Scanned with CamScanner

burghezii sau nomenclaturi comuniste care, acaparând puterea, îi dădea poporului să se hrănească doar cu... minciuna! Şi cum altfel, când scenaristul filmului nu era altul decât Titus Popovici, „omul puterii", cel care azi a ajuns să fabrice scenarii-dezbatere despre prostituate!

Aceeaşi politică a îndobitocirii în masă, numită „codul eticii şi echităţii socialiste", a stat şi la baza multor altor pelicule dezbatere, precum *Clipa* (1979) şi *Dragostea şi revoluţia* de Gheorghe Vitanidis, *Proprietarii* (1973) de Şerban Creangă, *Trei scrisori secrete* (1974) de Virgil Calotescu sau *Un zâmbet pentru mai târziu* (1974) de Al. Boiangiu.

Nici aici şi nici în alte filme asemănătoare, politicul nu s-a aflat într-o relaţie de incluziune cu esteticul şi speranţa. Însuşi optimismul înnăscut al omului era identificat cu comunismul. Filmele româneşti aşa-zis politice, rămân, în fond, un *document tragic* despre cea mai diabolică perioadă mistificatoare din istoria poporului român.

Faze ale „competitivităţii" filmului românesc

Privită din unghiul competitivităţii, cinematografia naţională s-a aflat mereu în criză, la o „statornică" răspântie a evoluţiei sale, rămânând, ideatic şi stilistic, în urma evoluţiei mijloacelor tehnice. Cum poate fi apreciată în acest caz contribuţia de valori pe care ea a adus-o la dialogul mondial al ideilor, la efortul unor mari şcoli de film de a înnobila omul şi de a contribui, cum spunea Brecht, *la cea mai mare dintre arte, arta de a trăi?* Cine dă, în ultimă instanţă, caracterul competitiv al unui film, adică acea amprentă inconfundabilă a specificului naţional, şi, în acelaşi timp, acel mesaj profund *actual*, de o actualitate generală, care să-l proiecteze în conştiinţa spectatorului de pretutindeni sau, cu alte cuvinte, în circuitul internaţional de valori? Cum s-ar putea crea în cinematografie şi impune o „replică" românească autentică, un program estetic original?

Înainte de toate însă, ca să vedem ce trebuie să devină filmul românesc, încotro să se îndrepte, e necesar să ne întrebăm dacă

Scanned with CamScanner

poate spera la o continuitate sau trebuie să pornească de la zero? După aprecierile pe care le-au făcut, de-a lungul anilor, unii specialişti şi chiar realizatorii înşişi, cinematografia naţională s-a aflat când într-o „fază de pionierat", când într-una „adolescentiană", când în „faza de probe" (momentul *Proba de microfon*), când în „faza de concursuri" (momentul *Concurs*), ca să revină apoi, imatur, pe o treaptă „dialectică", din nou la „faza adolescentină" (momentul *Liceenii*).

Şi toate aceste „faze" şi altele au fost, chipurile, tot atâtea salturi sau căutări ale „fazei de maturitate", care ar fi culminat cu „faza de înţelepciune" a mult visatei şcoli naţionale de cinema! Dacă filmul românesc a ambiţionat, prin vârfurile lui, spre dialogul deschis cu lumea, încercând să pună timid în valoare relaţia complexă naţional-universal, el s-a aflat, în realitatea sa obişnuită, mereu la mijloc, între mediocritate şi speranţă, undeva „între monolog şi dialog", mai aproape însă de monologul cu sine sau de o competitivitate „locală" decât de o comunicare planetară, mai preocupat de recunoaşterea lui în sine şi de supravieţuirea sa ca atare decât de afirmarea lui pe plan mondial, deşi prezenţa sa în lume era destul de consistentă (numai în anul 1986, de pildă, au fost înscrise la 51 de festivaluri internaţionale, din diferite colţuri ale lumii, variate ca profil şi prestigiu, un număr de 116 filme, dintre care lung-metraje artistice 35, documentare 52 şi filme de animaţie 29).

Se poate observa, aşadar, că cinematografia noastră s-a aflat, orientându-ne după „excepţii", mereu în aceeaşi fază incipientă de încercări, de tatonări, de „filme de probă". O fază de naştere, deci, eveniment care s-ar fi putut împlini cu adevărat azi, în libertate, după revoluţia din 22 decembrie 1989, dacă aceiaşi regizori orgolioşi nu ar fi transformat cinematografia într-un câmp de bătălie pentru ciolan şi nu ar fi răstignit-o prin realizarea abuzivă a unor *filme de groază*, direcţie în care excelează mai ales Mircea Daneliuc.

Diagnosticarea „fazelor" a fost mai întotdeauna exactă. Ea s-a făcut, cum s-a văzut, după creaţiile de vârf dintr-o anumită perioadă dată. Aceste creaţii marcau în acel moment „originalitatea" la care a ajuns filmul românesc, fiind considerate nişte excepţii, când într-o cinematografie matură n-ar fi constituit decât regula, realizările

Scanned with CamScanner

obişnuite, fireşti. *Proba de microfon*, de pildă, a impresionat, în primul rând, prin „expresie". Mijloacele folosite în acest film, *ciné-vérité*-ul şi priza directă, care-i configurează stilul, deşi sunt folosite de cineaşti de când s-a născut cinematograful, au fost considerate drept ceva extrem de original, ca o noutate. Desigur, în competiţia „locală", o problemă de strictă producţie, în fond, de economicitate, a devenit - prin limbajul adjectival ce defineşte, în mare, critica noastră de film - o problemă de avangardă, dovadă că mai toate filmele de actualitate au început să se realizeze în această manieră. Iar o dovadă în plus este că azi „în libertate", Mircea Daneliuc îşi prelungeşte experienţa din *Proba de microfon*, autoplagiindu-se prin realizări manieriste ca *Patul conjugal* şi *Această lehamite*.

Fără îndoială, competitivitatea internă e absolut necesară. Dar ea trebuie să se facă în spiritul „monologului" profund naţional şi nu în acela superficial al modei internaţionale, al schemelor şi şabloanelor comerciale sau al modelelor care fac vogă la un festival sau altul. Originalitatea e o însuşire fundamentală care se recunoaşte în funcţie de valorile autentice, nu de imitaţii. *La capătul liniei* (1983), de pildă, poate fi original faţă de *Stop cadru la masă* (1980), *Sfârşitul nopţii* (1983) sau *Faleze de nisip* (1983), unde se practică - cu întârziere - o „estetică a urâtului", dar e mai puţin original raportat la *Sperietoarea* (1972) lui Schatzberg, încununat cu marele Premiu şi premiul OCIC la Cannes în 1973. Acelaşi lucru se poate spune despre *Secvenţa* (1982), în raport cu unele producţii interne şi, respectiv, cu un model precum *Noaptea americană* (1973) al lui Truffaut. După cum ne înşelăm profund dacă vom crede că prin filme precum *Glissando* (1984), nici măcar original pentru noi, căci filmul a fost un fiasco financiar, rulând cu sălile aproape goale, vom fi competitivi şi originali pentru alţii. Este edificatoare în acest sens lecţia pe care a primit-o *Glissando* de la critica franceză, în special, atunci când el a fost prezentat la Veneţia (avându-l pe Eugen Ionescu în fruntea juriului), depistându-i-se influenţe din Forman, Fellini, Bergman, Tarkovski etc.

Asemenea comparaţii sau „influenţe" sunt inevitabile, le impune însăşi nevoia de a fi în dialog cu lumea. Mai ales că acest fenomen poate fi observabil în toate fazele importante ale cinematografiei

Scanned with CamScanner

noastre. Astfel, momentul *Nunţii de piatră*, o creaţie de referinţă pentru istoria filmului românesc, nu poate fi, totuşi, dacă suntem loiali cu noi înşine, despărţit de influenţa şcolii maghiare, de rafinamentul şi stilizarea filmelor lui Jancsó, în special. Ca şi *Baloane de curcubeu* (1983). Sau alte momente, de la *Filip cel bun*, *Cursa* (1975), *Mere roşii* şi până la *Croaziera* (1981) sau *Faleze de nisip*, filme importante care abordează variat estetica firescului, mitologia cotidianului sau parabola politică, ne trimit cu gândul la unele modele ale şcolii cehoslovace şi ale celei poloneze de film. Şi atari filiaţii mai pot fi găsite cu uşurinţă, cum ar fi eseul cinematografic al Malvinei Urşianu *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*, care nu poate fi discutat cu probitate, cum am mai spus, în afara marilor sale modele inspiratoare *Ivan cel Groaznic* şi *Richard al III-lea*.

„Sincronismul" cu valorile cinematografice mondiale trebuie înţeles ca o competitivitate prin filme profund originale. De pildă, prin replici politice autohtone particulare legate de problemele vitale care confruntă azi omenirea, de la evenimentele petrecute în România la toate celelalte din estul Europei şi din lume. În acest sens spiritual, cu totul individual şi subiectiv, se cuvine a fi înţeleasă originalitatea, implicit caracterul competitiv al unui film, apanaj aproape exclusiv al personalităţii creatoare. E timpul ca atâtea teme ucise, abolite de vechiul regim, ca filmul de inspiraţie religioasă, să învie. Căci până acum, filmul românesc, prin ceea ce a avut el mai bun, fără să aibă scuza că a fost mărginit la teme *tabu*, s-a caracterizat printr-o „originalitate care vine din urmă", din urma unor modele străine. Aspect foarte important, de altfel, deloc neglijabil, dacă ne gândim că o excepţie ca filmul lui Dan Piţa *Concurs*, care a intrat într-o benefică şi originală competiţie cu un model precum *Călăuza* (1979) lui Tarkovski, a obţinut la New Delhi, în 1984, după o participare insistentă şi impresionantă la multe alte festivaluri ale lumii, mult râvnitul premiu FIPRESCI, acordat de critica internaţională. Figură pe care a repetat-o la Veneţia în 1992, când a obţinut cu *Hotel de lux* unul din Leii de argint, din nefericire „un leu aranjat". Fără îndoială, prilejul ideal de confirmare a unei valori este competiţia. Iar azi porţile tuturor festivalurilor cinematografice din lume sunt deschise şi filmului românesc şi, evident, cineaştilor săi.

Scanned with CamScanner

Speranţa lui Moromete sau Teoria „creşterii arborescente"

Un caz aparte pentru tema noastră îl reprezintă filmul *Morometii*, ecranizare după romanul omonim al lui Marin Preda, a regizorului Stere Gulea, film care ne-a prilejuit, din unghiul speranţei şi, implicit, al actualităţii, o meditaţie asupra raportului film-roman. Pentru că filmul ne-a trimis la roman, la recitirea lui, respectiv a volumului întâi al capodoperei lui Marin Preda. Sunt ecranizări însă care nu te trimit la sursa literară. Care trăiesc perfect prin ele însele. Ceva ne-a nemulţumit, deci, la vederea şi, apoi, la revederea filmului, deşi mărturisim că această ecranizare ne-a impresionat puternic, cum de mult nu ni s-a mai întâmplat la un film românesc. După cum tot aici e locul să mărturisim că întreg comentariul care urmează ne-a fost refuzat sistematic de presa comunistă, pe motiv că s-au primit „indicaţii de sus să nu se critice filmul *Morometii*"!

Ne-a impresionat la modul „anamnesis", aşa cum pe spectatorul antic îl impresiona o reprezentaţie panateniană sau un mister eleusin, aşa cum pe spectatorul modern îl impresionează orice montare Shakespeare, adică aşa cum îl impresionează pe cel ce vine la spectacol cu *mitul* ştiut de acasă. Pentru a-l confrunta cu viziunea altuia. Ne-a impresionat, aşadar, pentru că romanul lui Preda era în noi, trăia ca un mit. Pentru că impresionantă este povestea omului care stăpâneşte la început timpul, care se luptă apoi cu el, care *amână* pe toate căile săvârşirea inevitabilului, ca, în fine, „timpul să nu mai aibă răbdare". E conflictul etern dintre individ şi istorie, dintre microcosmos şi macrocosmos, când echilibrul dintre eu şi lume se menţine sau se năruie.

Acest conflict însă este marginal în film, simplificat, cum simplificate şi inconsistente sunt şi unele personaje, cum este Ţugurlan, de pildă, faţă de modelul *romanesc*. Cu alte cuvinte, dimensiunile viziunii lui Preda - în pofida declaraţiilor regizorului de a se pune în slujba cărţii, de a o transpune cât mai fidel - au fost reduse la una singură: la aspectul întunecat, dramatic şi sumbru al vieţii, sau, cum ar spune Moromete la fierăria lui Iocan, la „ocupaţiunea manuală a

Scanned with CamScanner

românului" şi aproape deloc la „ocupaţiunea lui spirituală". Filmul se derulează ca o permanentă *încruntătură* a unui Moromete teluric, chinuit, posedat, prin urmare, în nota gravă, ceţoasă, instinctuală a existenţei. Un fel de pleonasm (în estetica urâtului): totul fiind negru pe peliculă alb-negru.

Viziunea lui Preda, bazată pe o stare de relativ echilibru între eu şi lume, pe o stare a satului de relativă prosperitate, culminând cu episoadele secerişului, treierişului, morăritului, primei pâini coapte (memorabila scenă din curtea sorei lui Ţugurlan), condiţii necesare „filosofării", setei de „a face politică", a fost, cum spuneam, sărăcită de câteva dimensiuni principale.

În primul rând, nu am regăsit „mitul" păstrat ca o speranţă în adâncurile fiinţei noastre ani de zile de la prima lectură a romanului, adică acea senzaţie totală de viaţă, acea *aură de mister* permanent ce-l înconjoară pe Moromete şi lumea lui, acel păienjeniş de stări şi gânduri care *pregăteşte* orice întâmplare, acea *stare permanentă de joc, de spectacol* a personajului principal, acea întorsătură socratică a minţii lui, o *maeutică* sui-generis, cu înaintări şi reveniri derutante, cu un cuvânt, acea „aventură a conştiinţei", cum o numea autorul însuşi!

În al doilea rând, nu am regăsit *umorul* lui Preda, viziunea comică pe care el a proiectat-o asupra moromeţilor şi asupra existenţei în general. Aici e cheia artei lui Preda, o artă prin excelenţă spiritualizată, ironică, distanţată, clasică, demiurgică. De unde simplitatea monumentală a romanului *Moromeţii*, o simplitate care adună în măreţia ei toată bogăţia şi varietatea lumii.

O altă dimensiune care lipseşte ar fi cea auctorială, care vine, de asemenea, din arta lui Preda, adică acea voce a creatorului (*skaz*-ul, cum îi spuneau formaliştii ruşi), care însoţeşte tot timpul personajele. Ceva esenţial din această voce auctorială îi este transmis eroului principal. Preda îl dublează mereu pe Moromete. Personalitatea socratică a acestuia se exprimă printr-o tehnică *maieutică* în vorbire, prin acel fel special de a pune întrebări, întrebări cu „bătaie", cu dublu sau chiar triplu sens, dar, mai ales, prin aceea că Moromete *vorbeşte singur*, zice Preda, „din pricină că n-are cu cine discuta, cu sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile" (cap. XX). Prin

Scanned with CamScanner

felul acesta al său de a gândi cu glas tare, Moromete mereu defineşte şi redefineşte lumea.

În fine, lipseşte esenţialul, adică acel Moromete *solar*, care este *un mod de a fi al românului dintotdeauna*, permanenţa spiritualităţii sale, speranţa şi actualitatea lui estetică, universalitatea sa.

Aşadar, la o analiză paralelă film-roman reiese că filmul este o reducţie, o amputare a romanului la toate nivelurile. Desigur, preferi romanul, complexa lui orchestraţie, susţinută de o viziune pitorească, multicoloră a lumii, amestec de comic şi tragic, de banal şi monumental, de linişte şi dramatism, de blândeţe şi ironie, de puritate şi violenţă, de raţiune şi primitivism. Dar şi filmul există, filmul e altceva, se poate contraargumenta, are viaţa lui în alb-negru diferită, deci, de a romanului, la lectura căruia poţi reveni oricând netulburat. Numai că o astfel de ecranizare se produce poate la un secol o dată, ţinând seama de natura economică a cinematografului. Problema pentru o cinematografie este de a alege acea lectură cinematografică, acea viziune personală care este *cea mai bună*. Acesta este însă un alt aspect al lucrurilor, pe noi aici interesându-ne îndeosebi foloasele pe care le poate aduce teoria ecranizării întru crearea unui cinematograf al speranţei, al valorii.

După cum s-a observat din cele de mai sus, am adus obiecţii serioase filmului. Şi totuşi ne întrebăm acum: limitele filmului *Moromeţii* nu sunt limitele filmului în general faţă de roman? Ce ar fi putut face mai bine un regizor înzestrat ca Stere Gulea? Nu este oare din capul locului avantajul romanului că fiecare cititor poate face ecranizarea *lui*, distribuţia *lui* etc.? De ce văzând *Bietul Ioanide*, de pildă, filmul lui Dan Piţa, te duci la romanul lui Călinescu ca la propria ta viziune şi distribuţie mai sigură şi mai complexă? De ce, la fel, dacă vezi ecranizări după romanele lui Dostoievski, după *Război şi pace* sau *Don Quijote*, te reîntorci la sursele literare ca la nişte viziuni totale, care te-au marcat mai profund?

Omul a simţit întotdeauna nevoia să se regăsească pe sine în „oglinzi" absolute, atotcuprinzătoare, în totalităţi, cum sunt miturile, epopeele, marile romane. De ce, în schimb, dacă vezi *Moarte la Veneţia* (1970) sau *Nopţi albe* (atât versiunea din 1975 a lui Visconti, cât şi aceea a lui Pâriev din 1959), *Stepa* (1977) sau *Călina roşie*

Scanned with CamScanner

(1974), *Nunta de piatră* sau *Pădureanca* nu simţi nevoia să te duci la sursa literară? De ce filmele te satisfac prin ele însele?! Şi doar nu este vorba aici de faptul că regizorul cutare, care a ecranizat un roman de Dostoievski, e mai puţin înzestrat decât cel care a ecranizat o povestire a aceluiaşi Dostoievski!

Prin urmare, e vorba de un specific al limbajului filmic, de imposibilitatea lui de a reflecta „totalitatea obiectelor", de care vorbea Lukács, care considera că filmul e mai aproape de nuvelă decât de roman: „După părerea mea, dacă filmul are vreo legătură de rudenie cu vreun gen literar, acesta e mai degrabă nuvela decât romanul, iar nuvela nu cunoaşte, nici ea, nevoia totalităţii obiectelor"[57]. Nu există nici pentru Lukács o ecranizare după un roman care să fie o echivalenţă pe măsură. Şi, totuşi, continuă să se facă cu mult curaj ecranizări după mari romane. Pentru că în firea omului este să încerce, să escaladeze culmi neatinse, pentru că în firea lui este să ţintească totalitatea. Şi o excepţie ca *Lista lui Schindler* de Steven Spielberg, tras după romanul omonim al lui Thomas Keneally, pare să confirme regula.

Nu zicea oare, în 1911, primul teoretician de film din lume, Ricciotto Canudo, în *Manifestul celor şapte arte*, că filmul este o „artă de sinteză totală"? Şi, într-adevăr, el este o sinteză de epică, dialog, pantomină, muzică etc., dar în ce sens *totală*? Filmul lui Bondarciuk *Război şi pace* nu mă satisface ca romanul lui Tolstoi. Pentru că, în ultimă instanţă, în cunoaştere - şi arta e o formă de cunoaştere sensibilă - nu *sinteza* mijloacelor de expresie, a *tuturor* mijloacelor de expresie este hotărâtoare, ci *viziunea* de ansamblu asupra lumii pe care aceste mijloace o slujesc. Un desen sau un haicu pot satisface mult mai deplin o asemenea viziune decât nu ştiu ce superproducţie cinematografică beneficiind de o supersinteză de mijloace! Tendinţa filmului, a unor cineaşti sau cinematografii de a concura epopeea, de exemplu, nu este o soluţie pentru această artă. Valoarea filmului, a oricărei arte, constă în cunoaşterea propriilor posibilităţi, a propriilor limite.

Calea de a le depăşi există însă: este aceea naturală rostită de Camil Petrescu, care, invocând opera lui Shakespeare, spunea că „un text genial are nevoie de interpreţi geniali, mai exact: congeniali". Iar

Scanned with CamScanner

interpreţii geniali sunt creaţi de regizori geniali[58]. În consecinţă, pentru a-i ecraniza perfect pe Dostoievski, Tolstoi etc., pentru a găsi o echivalenţă a „totalităţii obiectelor" care să trăiască prin sine, e necesar ca cel ce o face să aibă geniu. Vezi la noi cazul *Pădurea spânzuraţilor*. Cealaltă cale, căci mai există una, este aceea de a nu te... aventura, de a cunoaşte teoria „creşterii arborescente".

Această teorie a rostit-o tot Camil Petrescu într-un interviu din 1954, cunoscut sub titlul *Cum am scris romanul „Un om între oameni"*. Mai întâi, el explică cum a scris drama *Bălcescu*, ca apoi, să continue: „Când peste un an am fost solicitat să scriu un scenariu de film despre Bălcescu, m-am bucurat fiindcă vedeam aici prilejul, date fiind posibilităţile ecranului, să realizez concret un mare număr de episoade care nu puteau intra în piesa de teatru. Am scris, deci, scenariul nu schimbând piesa în limitele ei constitutive, ci îmbogăţind-o cu material lăsat deoparte, amplificând-o din interior. Era, cum aş spune, o creştere arborescentă, în care rădăcinile se înfigeau mai adânc şi ramificaţiile se îngroşau, sporind. Dar s-a întâmplat aici acelaşi lucru ca şi cu piesa: cadrul scenariului de film s-a dovedit şi el prea mic pentru bogăţia de fapte pe care o ofereau sugestiile istorice"[59]. Aşa a trecut de la scenariu, care îşi aşteaptă şi azi materializarea filmică, ca şi celelalte scenarii ale sale, de altfel, la scrierea romanului, la o nouă *creştere arborescentă*, deci, cu rădăcini mai adânci şi ramificaţii mai bogate, complete chiar.

Aşadar, dacă cineva vrea să ecranizeze un roman de tipul *Un om între oameni* trebuie să renunţe, în numele iubirii pentru opera literară respectivă şi al autorităţii punctului de plecare, la unele rădăcini şi ramificaţii, să săvârşească o simplificare sau o „descreştere arborescentă"! În această ordine de idei, e important să aflăm şi opinia lui Rebreanu, care înainte de premiera filmului *Ciuleandra* (1930), întâiul „film sonor şi vorbitor" din istoria cinematografului românesc, îşi exprima punctul de vedere (era prima opinie de acest fel) în problema dificilă a ecranizării: „Scenariul filmului s-a lucrat după romanul meu, bineînţeles fără să se respecte întocmai arhitectura romanului, lucru ce ar fi fost de altfel imposibil. Calităţile unui roman nu pot fi redate într-un film şi transpunerea unui roman pe ecran întâmpină aceleaşi dificultăţi ca transformarea unui roman în piesă

Scanned with CamScanner

de teatru. De aceea, realizatorii filmului au fost nevoiţi să introducă scene noi pentru ca filmul să aibă variaţie, să prezinte interes, să dea posibilitatea de manifestare actorilor şi să poată introduce muzică"[60].

Iată de ce e fals să-şi propui a sluji, a fi fidel sau „a concura" romanul, adâncimea şi complexitatea lui. În această direcţie, performanţele cineaştilor englezi sau americani sunt de natură pur factologică, exprimându-se îndeosebi prin forma serialului. Filmul e însă altceva. Ceea ce poate să-şi propună un regizor autentic este să respecte cu fidelitate spiritul operei literare inspiratoare, chiar dacă face abateri de la litera ei.

La noi, însă, trădarea spiritului operelor literare a fost, cum am văzut, o practică obişnuită, având în principal două cauze: precaritatea sau inapetenţa culturală a ecranizatorilor, care le luau drept pretext pentru elucubraţiile lor, şi aspectul material, opera literară fiind transformată în asemenea grad încât să poată părea o „creaţie" nouă, un scenariu original pentru ca plata, exceptând ideea, să fie integrală! Denaturări în spiritul operelor, pe baza unei totale neînţelegeri a teoriei „creşterii arborescente", s-au produs cu o incredibilă cruzime, ca în cazul primului nostru roman de analiză, *Adela*! Dar cel mai mult de suferit au avut înseşi scrierile autorului acestei teorii, Camil Petrescu. Filme după scenariile sale nu s-au făcut, în schimb, s-au atacat marile sale creaţii, adaptatorii respectivi făcându-le de nerecunoscut. După romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* s-au realizat aproape simultan două filme! *Între oglinzi paralele* şi *Ultima noapte de dragoste*, în manieră calofilă, alterând grav spiritul camilpetrescian de natură profund anticalofilă. Redusă la o intrigă gratuit spectaculară, la un comportament exterior, de tip sentimental, ecranizarea a pierdut din profunzimea analitică a cărţii, din anvergura care dă viaţă ideilor ei, din acurateţea şi originalitatea unei gândiri care a creat modelul, inegalat încă, al intelectualului român (din perioada interbelică).

Să luăm însă un exemplu şi mai tipic în acest sens, un proiect foarte ambiţios, filmul *Cei care plătesc cu viaţa*, inspirat din *Jocul ielelor*, *Patul lui Procust* şi nuvela ce dă însuşi titlul filmului. Dacă din punct de vedere audio-vizual această temerară încercare

Scanned with CamScanner

cinematografică este o demonstraţie rafinată de profesionalitate, în schimb, din punctul de vedere al teoriei ce formează obiectul acestui capitol, filmul este un eşec, pentru că mecanismul adaptator a operat distructiv tocmai asupra spiritului literaturii inspiratoare.

„Despărţirea" de opera lui Camil Petrescu s-a petrecut la nivelul ideatic, al substanţei, sau, altfel spus, în termeni estetici, la nivelul *stilului*. Incompatibilitatea dintre viziuni s-a tradus prin incompatibilitatea dintre *stiluri*. Stilul lui Camil Petrescu estre prin excelenţă intelectual şi analitic, raţional şi exact, programatic şi lucid, nervos şi polemic, ca o „simfonie intelectuală" (G. Călinescu), născut din tensiunea ideilor, din conflictul neconciliabil dintre ideal şi realitate, dintre absolut şi relativ, un stil specific unei lumi a problemelor de conştiinţă.

Filmul lui Şerban Marinescu, în schimb, are un stil *retro* şi apăsat calofil, uneori „excentric", amintind de o mihalkoviană ecranizare după Cehov. Limbajul s-a vrut ambiguu şi poetic, ca un vis fotogenic, ca o imagine de muzeu de antichităţi. Un stil *retro* şi chiar *melo* uneori, care, desigur, se potriveşte perfect lumii pe care o reflectă, o lume redusă în principal la latura sentimentală, ca şi în cazul celorlalte două ecranizări mai sus-menţionate. Stilul lui Camil Petrescu e ca un monolog polemic, acid, nervos, căci omul i-a împrumutat stilul său operei. Acest stil este, deci, anti-retro, anti-melo, anti-calofil, opus faţă de tot ceea ce nu înseamnă atitudine şi actualizare. De unde şi ritmul tensionat, alert, anti-ritualic, comparativ cu ritmul lent, elegant, ceremonios al filmului.

Şerban Marinescu a decupat, aşadar, din opera inspiratoare mai mult părţile anecdotice, din care a creat un story melodramatic, având adică toate atributele acestui gen: amorul pasional, sinuciderea, complicaţiile sentimentale, morfinomania, crima, cultivarea exoticului şi a situaţiilor-limită etc. Dacă toate acestea Camil Petrescu le ridica la Idee, dacă erau doar pretextul pentru *quidittatea* substanţei, la Şerban Marinescu ele sunt „substanţa" filmică însăşi. Aici Gelu Ruscanu nu mai „vede idei", tot procesul său de conştiinţă se „rezolvă" în pregenericul filmului, în discuţia din lift, când colegul său de redacţie, Velescu (la C. Petrescu, Praida), care va avea un ascendent moral şi previzionar asupra sa tot timpul, după „modelul"

Scanned with CamScanner

filmelor cu ilegalişti, îl lămureşte din capul locului, fără echivoc, ce e cu „dreptatea absolută", aşa cum au procedat de regulă activiştii care au umplut ecranul românesc cu „indicaţii"!

Deci, Gelu Ruscanu debutează ca un învins. Ca şi Ladima de altfel. Personajele camilpetresciene devin în ipoteza lor filmică nişte rataţi fără de idee, mistuiţi de iubiri malefice. Drama lui Gelu Ruscanu devine astfel o melodramă. Mistuirea pentru o idee devine aici mistuirea pentru o femeie. Însăşi sinuciderea lui Gelu Ruscanu este superfluă, chiar o caricatură: el şi-a sacrificat idealul pentru salvarea lui Boruga, deci, pentru un alt ideal. Normal ar fi fost, dacă a optat conştient pentru cauza dreptăţii sociale, să moară şi el „simbolic" precum Boruga şi Ladima (care nu se mai sinucide ca în roman!), ucişi în final de gloanţele care înăbuşă o demonstraţie a muncitorilor tipografi. Aici e o situaţie răsturnată, cu efect parodic, faţă de aceea din finalul unui film ca *Să mori rănit din dragoste de viaţă*, unde tânărul erou moare chiar „din dragoste de viaţă"!

Aşa stând lucrurile, „dreptatea absolută" e mai degrabă de partea lui Sineşti, care, atunci când e anunţat (se află la operă împreună cu Maria, nevasta sa) că au fost împuşcaţi oameni la demonstraţia cu pricina, spune: „Să nu mai fiu deranjat pentru aşa ceva. Cine nu se supune, plăteşte... cu viaţa!" Aceasta e replica nedreptăţii sociale, a puterii dictatoriale, care se crede absolută. Dar Gelu Ruscanu mai pierde bătălia - în viziunea lui Şerban Marinescu - şi prin aceea că explicaţia diabolică a lui Sineşti, în momentul limită al înfruntării de la redacţie, anume că Maria ar fi o mitomană erotică „dacă a scris aşa ceva acolo" (cum că el ar fi un criminal), este preluată ca o sugestie preţioasă de către regizor şi transferată la nivelul personalului: Maria a fost construită chiar în această cheie! Ruscanu nu mai are argumente în faţa... spectatorului, care, logic, îi dă necondiţionat dreptate lui Sineşti. Intelectualul este învins de politician. În disputa cu Sineşti, Ruscanu pierde lamentabil. Ideile lui vii, ca o sabie ascuţită, ivite din cunoaşterea *a priori*, din trăirea gândirii, sunt moarte, tocite. Sinuciderea lui nu mai e un simbol al unei demonstraţii pure, ideale, care ne arată că dreptatea absolută există, dar nu poate fi realizată într-o societate coruptă, inumană.

Scanned with CamScanner

Actualitatea estetică a ideilor lui Ruscanu este confirmată, cu fiecare nouă generaţie de cititori, de valoarea operei lui Camil Petrescu, de viabilitatea tipului de intelectual (interbelic) pe care l-a creat. Din acest punct de vedere, Ruscanu nu este un ratat, este cel mult o victimă a lumii în care i-a fost hărăzit să trăiască. Dovadă că, din perspectivă istorică, Sineşti şi „clanul" lui au pierdut, vor pierde mereu, iar ideile unor Ruscanu au rămas, trăind cel puţin ca ideal, ca actualitate estetică.

Prin urmare, dacă e adevărat că cei care nu se supun plătesc cu viaţa, atunci viziunea asupra istoriei rămâne una pesimistă. Poate de aceea intelectuali ca Ruscanu sau Ladima sunt văzuţi ca nişte rataţi fără idee, la fel şi lucida Doamnă T., ca şi actorii Dinu Dorcea şi Mimi (transformaţi din Fred Vasilescu şi Emilia), care evadează cum pot, el la Paris, ea în iubiri iluzorii. Totul e derizoriu, fără valoare. Ca şi lehamitea de care e cuprinsă cinematografia noastră post-decembristă. Viaţa însăşi nu mai are valoare. Nici iubirea. Ruscanu refuză iubirea, adică fuga în lume, pe care i-o propune Maria ca în eminescianul *Făt-Frumos din tei*, deci refuză viaţa, fără motivaţii interioare, fără nici o explicaţie! Nimic nu mai e sigur, totul „glisează". Nu întâmplător, poate, această lume a „rataţilor" este văzută ca prin ceaţă, condamnată la o apariţie *retro*, *melo*, calofilă, nostalgică, frumoasă pe dinafară şi putredă pe dinăuntru, fixată definitiv prin acea copertă finală, „proletcultistă", prefigurând „viitorul" de tristă amintire al ţării, ca într-un muzeu, ca într-o colivie, ca într-o epocă revolută!

Desigur, superbă viziune, recognoscibilă de altfel şi în alte ecranizări după opere a căror acţiune e plasată în perioada interbelică, cum ar fi chiar *Domnişoara Aurica* , cu observaţia că lumea filmului *Cei care plătesc cu viaţa* e închipuită sau prelucrată de Şerban Marinescu, nu e creaţia lui Camil Petrescu, neavând aproape nimic comun cu ea, cu spiritul ei, pentru că această creaţie are, aşa cum am spus, stilul actualităţii estetice.

Teoria „creşterii arborescente" a funcţionat, deci, în acest caz împotriva spiritului viu al celei mai complexe viziuni intelectuale din literatura noastră, împotriva speranţei înseşi. Bogăţia literară a unui personaj a fost transformată în sărăcia lui cinematografică, tăindu-i

Scanned with CamScanner

dimensiunile, aripile, precum i le-a tăiat păsării Kiwi mediul poluant! Acest fapt s-a petrecut cu mai toate marile personaje ale literaturii noastre, de la Ion sau Ioanide la Moromete! În cazul lui Moromete, ca să revenim la exemplul inițial pus în discuție aici, distorsiunea e și mai gravă. Eroul lui Preda nu este numai dionisiac și teluric, este și apolinic și solar, mai ales solar. Lumea însăși, a lui Preda ca și a noastră, nu este numai întunecată și urâtă, ci și solară, veselă și încurajatoare. Să ne amintim de începutul părții a treia a romanului, de elogiul făcut țăranului, în tradiția discursului lui Rebreanu de la Academie, când Omul se pregătește de prima zi de seceră! E un elogiu adus deopotrivă *muncii*, bucuriei pe care o trezește în om, cât și *naturii*, când minunile ei „răzbat cu putere în viața câmpiei și pătrund înăuntrul omului subjugându-l (...) atunci omul râde încet, obsesiile lui se topesc și o bucurie liniștită, aproape neștiută nici de el însuși, dar luminoasă și eternă ca și cerul, se așterne pe chipul lui". Nici natura, care a fost marele câștig al cinematografului, nu trăiește în film, nici această bucurie liniștită, luminoasă și eternă, alungându-i măcar și pentru o clipă obsesiile, nu se vede pe chipul lui Moromete sau pe al oricărui alt personaj.

În fine, filmul, această primă variantă (lectură) cinematografică a *Morometilor* - sperăm că nu și ultima - întunecă până și cel mai frumos lucru din roman: finalul - care consfințește tenacitatea lui Niculae de a merge la școală și sacrificiile Catrinei și ale lui Moromete de a face rost de banii necesari taxelor pentru internat - este văzut prin ceață. Un final în ceață îl „desființează" chiar și pe Moromete, care, ca într-o „căruță fantomă", ca în filmul lui Kachyna, *Căruță spre Viena* (1966), rătăcind, alături de Niculae, în pâcla deasă, pierzându-și parcă încrederea în el și orice *speranță*, spune (ceea ce Moromete al lui Preda n-ar fi fost capabil s-o gândească vreodată): „Unde mergem noi acum, Niculae?" Această îndoială și orbecăire în ceața istoriei, această lipsă de încredere în viitor îi anulează filmului însuși actualitatea lui estetică, care se măsoară nu cu anii, ci cu eternitatea speranței.

Dovadă că viitorul țării nu a fost dictatura, ci deschiderea pe care a adus-o Revoluția din 21-22 decembrie 1989, o deschidere pregătită și de actualitatea estetică a romanului lui Marin Preda!

Scanned with CamScanner

Pentru că o asemenea viziune fără speranţă, ca cea din film, este contrazisă, pe de o parte, de existenţa unui Moromete solar, ca o speranţă perpetuă aflată în noi, iar, pe de altă parte, de destinul lui Niculae, adică al lui Preda însuşi, de cariera lui rodnică, de creaţia sa remarcabilă, inclusiv de *Moromeţii*, fără de care n-ar fi existat nici ecranizarea ce a constituit punctul de plecare pentru o teorie a ecranizării în favoarea unui cinematograf al speranţei.

Natura documentară a cinematografului

Actualitatea şi respectiv Civilizaţia prim-planului sunt cel mai bine definite prin *natura documentară* a cinematografului, care constituie însăşi esenţa lui, dacă avem în vedere istoria şi originile sale. Într-adevăr, primele filmuleţe din lume, realizate de fraţii Lumière, au fost *documentare*: *Ieşirea din uzinele „Lumière"*, *Tâmplarul*, *Fierarul*, *Dărâmarea unui zid* sau *Dejunul lui Bebe*. Natura documentară a cinematografului a fost definită, deci, din start. De altfel, aspiraţia „tehnică" a artiştilor dintotdeauna de a înregistra mişcarea, de a realiza o imagine globală a realităţii, de a face ca arta să fie o „oglindă plimbată de-a lungul unui drum" (Stendhal), „de a-i ţine lumii în faţă oglinda" sau de a fi „o cronică a vremurilor", cum spunea Shakespeare, a devenit, prin cinematograf, un vis concret, împlinit, o practică vie, curentă, începând cu *Şcoala de la Brighton* şi culminând cu „explozia sovietică", neorealismul italian, curentul *Free Cinema* sau „Şcoala newyorkeză". Această totală capacitate imitatoare - *mimesisul* aristotelic ideal - se realizează în cazul noii invenţii şi arte la propriu, obiectiv. Mai mult, obiectivul camerei de filmat aduce lumea în *prim-plan*, transformă realitatea în *document esenţial*, cum a demonstrat-o printre primii savantul român Gheorghe Marinescu.

Pe de altă parte, marea artă a lumii trăieşte, înainte de toate, prin forţa ei de *document*. Dovadă că acolo unde, nu o dată, ştiinţa sau istoria, bunăoară, s-au dovedit precare, arta a apărut ca ajutor nepreţuit. Pe urmele, pe datele, pe documentele poemelor homerice, un Schliemann a descoperit Troia. De la economiştii englezi nu învăţăm atâta economie politică cât învăţăm din romanele lui Balzac. Şi

Scanned with CamScanner

exemplele s-ar putea înmulţi la nesfârşit. E în afară de orice îndoială că istoria literaturii sau a artelor plastice ilustrează plenar, ca o serie nesfârşită de vii documente, evoluţia umanităţii, meandrele şi luminile ei.

Cinematograful a venit să suplinească ideal, sau, mai exact, să ia de pe umerii artelor tradiţionale tocmai această sarcină documentară, pe care o îndeplineşte prin definiţie. *Lista lui Schindler* este un ultim model în acest sens, o creaţie în care documentul este esenţial. Pentru că a reflecta un eveniment prin mijloacele cinematografului înseamnă a avea în primul rând *imaginea documentară* a acelui eveniment. Aceasta este legea sau criteriul după care poate fi judecat un film, actualitatea lui, ca şi latura sa fictivă. Căci documentul cinematografic aduce în prim-plan nu numai prezentul sau evenimentul concret, ci şi ficţiunea, care nu se poate ridica la adevărata ei splendoare decât pe logica datelor, pe suportul documentului.

Iată raţiunea pentru care cinematograful este azi - fără a putea fi concurat în acest sens de nici o artă tradiţională - „seismograful" realităţii, „planul secvenţă infinit" (Pasolini) care poate oglindi şi da probe veridice despre ea, care poate înregistra tot ce se petrece pe planeta Pământ şi nu numai, toate problemele legate de lumea omului, de puterea sa creativă sau distructivă. Ce a însemnat, de pildă, caravanele sau trenurile cinematografice în timpul celui de-al doilea război mondial, o demonstrează forţa unui documentar epopeic ca *Marele război necunoscut* (în 21 de episoade a 40 de minute fiecare) realizat în 1978 de inegalabilul documentarist Roman Karmen, care a montat tematic materialele filmate atunci de peste 80 de operatori, marea majoritate murind la datorie, sub bombardamente.

Capacitatea documentară a cinematografului poate fi demonstrată, de altfel, perfect în cazul şcolii ruse (foste sovietice)de cinema, care, în acest sens, oferă experienţa cea mai elocventă. „Explozia sovietică", sinonimă cu vocaţia documentară a cinematografului, constituie un punct de referinţă mereu viu al istoriei cinematografului. Arta a depăşît totalitarismul. Cineaştii ruşi, în frunte cu Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Vertov, Kozînţev, Trauberg, Iutkevici, Ermler, Dovjenko, Aleksandrov sau Tissé au demonstrat că filmul este, că

Scanned with CamScanner

poate fi definit drept un *reportaj de date ridicat, prin sensibilitatea artistului, la valoare de concept.* Nu întâmplător aceşti cineaşti au fost supranumiţi „ingnieri ai sufletului". Nu răspund oare ideal filmele lui Eisenstein, de pildă, cum ar fi *Greva* (1924), *Crucişătorul Potiomkin* sau *Octombrie* (1927) unei asemenea definiţii?! Mai mult chiar, numai în acest înţeles, legat de vocaţia sa documentară, cinematograful îşi îndeplineşte adevărata sa misiune *politică*, devine esenţialmente, cum spunea Podovkin, „un mijloc de cultură, o artă cu adevărat democratică, profund populară"[61]. Dovadă că marile creaţii ale cineaştilor ruşi au depăşit cadrul istoric ostil în care ei au trăit şi creat.

Dacă şcoala rusă de cinema s-a dovedit a fi mereu reprezentativă pentru ceea ce a însemnat şi înseamnă arta filmului, depăşind chiar sistemul comunist în slujba căruia, nolens-volens, s-a pus, acest lucru s-a datorat, deci, înainte de toate, faptului că ea s-a bazat pe *natura documentară* a cinematografului, pe importanţa de prim rang acordată filmului documentar, încurajat mereu să se dezvolte, să devină temelia acestei şcoli.

La ce stadiu şi nivel a ajuns documentarul rus am putut-o constata în ultimii ani cu prilejul achiziţionării de filme documentare. Din cele peste o mie de documentare pe care cinematograful de la Răsărit le producea anual, am avut posibilitatea să le văd pe cele mai reprezentative (selecţia prezentată la o vizionare cuprinzând circa 150 de titluri, dintre care jumătate erau de un act, iar restul de două acte, de mediu metraj şi de lung metraj). Reprezentative, atât din punctul de vedere al valorii estetice, cât şi din acela al particularităţilor regionale, dat fiind că selecţia reprezenta toate republicile ex-unionale. De aici decurgea şi o varietate tematică impresionantă.

Astfel, am putea distinge câteva direcţii principale ale şcolii documentare ruse, evident, prin raportarea la *actualitate*, ca la un criteriu fundamental de apreciere. Pentru că actualitatea este condiţia de bază a creaţiei şi, implicit, a receptării. Nu se poate crea şi, deci, judeca o creaţie decât din perspectiva actualităţii. Un lucru este interesant, nou, original dacă este actual. Cu atât mai mult aceste adevăruri sunt valabile în cazul documentarului, a cărui raţiune de a

Scanned with CamScanner

fi este tocmai actualitatea. Se poate, aşadar, axiomatiza că un cineast care are vocaţia documentarului, are şi vocaţia actualităţii şi invers.

Iată de ce o foarte mare categorie din documentarele şcolii ruse sunt orientate spre semnalarea evenimentelor actualităţii, în sensul imediatului, al reportării noului, al noutăţilor de ultimă oră. În această categorie intră, de obicei, filmele ştiinţifice, foarte numeroase, prezentând cele mai recente descoperiri şi cuceriri ale gândirii umane, din toate domeniile tehnico-ştiinţifice (o însemnată parte fiind dedicată problemelor escaladării cosmosului, ca în *Oraşul cosmonauţilor* sau *O privire în secolul XXI*), dar şi filmele cu tematică politică, de la documentare pur informative la documentarele despre pericolul atomic, al proliferării şi sofisticării armelor de ucidere în masă (*Atentat la viitor*), la cele despre tragedia de la Cernobâl (*Clopotele Cernobâlului*, *Cernobâl: cronica săptămânilor grele*, *Cernobâl: Pâinea ruptă în două*) sau la documentare despre debusolarea şi preocupările actuale ale tineretului, precum tulburătorul film-anchetă, ce s-a bucurat de o largă audienţă în perioada perestroikistă, *Oare e uşor să fii tânăr?* (1986) al regizorului letonian Iuri Podnieks.

Desigur, cele mai multe direcţii ale acestei şcoli se datorează celeilalte accepţiuni a conceptului de actualitate: *actualitatea estetică*. În acest sens, a crea înseamnă a *prezentifica*, *a actualiza*, a aduce în prim-planul actualităţii, deci, esenţele lucrurilor şi ale evenimentelor mai îndepărtate, dar care, privite din unghiul imediatului, se dovedesc foarte importante şi noi. Un lucru oricât de vechi poate deveni nou, deci important, cum am văzut că spunea D.I. Suchianu, dacă este privit din unghiul actualităţii (estetice). În această categorie intră, în primul rând, filmele dedicate marilor valori şi personalităţi ale politicii, artei şi culturii, cum ar fi documentarele de lung metraj, producţii 1987 şi 1988, care abordează foarte complex subiectul, îmbinând armonios reportajul de date cu elementul artistic, emoţional: *Mihail Şolohov*, *Mihail Romm*, *Kremlinul*, *Roman Karmen*, *Indira Gandhi*, *Béla Kun*, *Şostakovici*, *Sculptorul Tomski*, *Maestrul de balet Iuri Grigorovici*, *Pictorul Boris Cerbakov*, *Zeii precum oamenii*, *Cehov şi eroii lui*, *Ilia Glazunov*, *Konstantin Paustovski*, *Vladimir Vâsoski*, *Alexandr Vampilov* şi multe altele, nefiind aproape fenomen cultural

Scanned with CamScanner

sau mare personalitate cărora documentariştii ruşi să nu le fi consacrat unul sau mai multe filme răscolitoare, uneori seriale.

Tot în înţelesul actualităţii estetice procedează aceşti cineaşti atunci când aduc în prezent eroi şi fapte de eroism, în special din timpul războiului civil, ca în *Ceapaev - legenda şi omul*, dar, mai ales, din timpul celui de-al doilea război mondial, când rememorează evenimente de supravieţuire sau moarte, ca în *Sărbătorim ziua victoriei*, un film despre veteranii de război, sau *Columbii ruşi*, dedicat flotei ruse, în frunte cu pionierul ei, Mihail Lazarev. Acestui subiect atât de viu, atât de actual, i se consacră un mare număr de filme tocmai pentru a menţine treaz în conştiinţa generaţiei tinere, mai cu seamă, ceea ce înseamnă războiul, sacrificiul părinţilor, şi pentru a avertiza că aşa ceva trebuie să nu se mai repete.

O arie vastă de filme se referă, în acelaşi sens al actualităţii estetice, la un alt aspect plenar al vieţii, capitol pe care îl putem numi al specificului naţional, adică la mitologiile popoarelor ruse, la obiceiuri, dansuri, port, cântece, ca în extraordinarul documentar *Cântec de aur al Rusiei vechi*, latura estetică prevalentă ridicând aici reportajul de date la valenţele artei adevărate. Nu există popor şi aspecte semnificative legate de viaţa lui spirituală care să nu formeze obiectul de studiu profund al cineastului pentru a-l aduce în actualitate în chipul cel mai autentic cu putinţă.

Grija pentru *autentic* constituie, de altfel, ca o trăsătură esenţială a reflectării documentare, preocuparea principală a cineastului, fie că el se inspiră din actualitatea imediată sau îndepărtată, dintr-un subiect cu temă ştiinţifică, politică sau sportivă. Evident, în centrul acestui demers complex spre autenticitate stă omul! Şi din toate documentarele ruse pe care le-am văzut - realizate în stiluri şi modalităţi foarte diferite, de la reportajul direct, pur realist, la cel metaforic, de la studiul ştiinţific şi aplicat la înregistrarea liberă, spontană, de la formula anchetei la aceea a documentarului în documentar, de la reconstituirea comentată la aceea sugerată etc., şi toate acestea printr-o mare artă a montajului, domeniu unde cineaştii ruşi, ca pionieri ai lui, au strălucit întotdeauna - reiese clar ideea apărării omului, a *apărării*, pentru că el se află încă în pericol.

Scanned with CamScanner

„Eu vorbesc despre ceea ce simt că e în pericol" - spunea, în documentarul dedicat lui, marele cineast şi profesor care a fost Mihail Romm. Or, cel mai în pericol, cel mai ameninţat de „semenii" săi este chiar Omul. De aceea, ca în nici o altă şcoală de cinema, unde documentul reprezintă pentru artă adevărul cel mai puternic, elogiul omului, al apărării sale se face cu *patos*, trece prin sufletul mare al cineastului rus, ca unul dintre martorii cei mai implicaţi în evenimentele planetei, ca unul din reporterii cei mai încercaţi, trebuind totodată să înfrunte cea mai ostilă cenzură ideologică din lume, gata să-şi dea viaţa cu aparatul în mână pentru ca omul să fie şi să rămână om.

Mituri ale actualităţii în film

Civilizaţia prim-planului, prin cinematograf, a creat o serie de mituri ale actualităţii, dintre care unele creatoare, caracteristice pentru ideea de prim-plan, aşa cum am înţeles-o noi. Cele mai multe filme de actualitate, însă, aduc în prim-plan mituri distructive, întreţinând ignoranţa şi tentaţiile nocive ale spectatorilor, având ca teme predilecte puterea, violenţa, banul, mafia, rasa, religia, eroticul, maşina, vedeta etc. Faţă de miturile creatoare ale actualităţii, care se dezvoltă în prelungirea miturilor tradiţionale, păstrând pecetea specificului naţional, astfel de mituri moderne negative, în schimb, au un caracter universalist, poartă amprenta „mitologiei de împrumut" proprie comunicării de tip mass-media.

Un personaj ca Nea Mărin, de pildă, un fel de Păcală modern, amestec de naivitate şi isteţime, având datele caracteristice omului din popor, românului în general şi olteanului în special, odată ajuns personaj de film începe să se mişte conform unor clişee şi gaguri de împrumut, recognoscibile, unele, în comedia mută americană sau franceză. În asemenea „filme de compromis", elementele de specific naţional şi motivele unor mituri tradiţonale, chiar dacă mai există, sunt sufocate, înecate în structurile unor realităţi şablon, unor clişee deznaţionalizante, „universale" (impersonale) ale unui „limbaj" şocant, cât mai spectaculos şi, deci, cât mai comercial.

Scanned with CamScanner

Desigur, simbolurilor apocaliptice, imaginilor alienante, hrănite din realitatea viciilor şi pseudomiturilor lumii moderne, le sunt de preferat reflectările aflate în prelungirea miturilor tradiţionale, unde oricărei deformări i se opune echilibrul, permanenţa, viaţa, unde violenţa şi dezumanizarea, pe care le produce banul, au replici umane mult mai profunde, mecanismul Diavolului Galben fiind mult mai controlat, iar mitul lui neputând scăpa de veghea şi spiritul parodic al omului. În acest caz soluţiile demitizării sunt fie pe linia filosofiei goethiene, fie pe cea a înţelepciunii populare, adică sunt legate de aspiraţiile omului spre adevăr, muncă, creaţie. Şcoala rusă, de exemplu, a impus astfel de *mituri creatoare*. Influenţa ei a fost şi este în acest sens foarte mare. Dovadă că stilul şi patosul său pot fi recunoscute în multe filme ale cinematografiilor lumii, precum *Viva Zapata*, *Z*, *Stare de asediu*, *Cantată pentru Chile* (1976), *Bătălie pentru Alger*, *Decembrie* (1972), *Cronica anilor de foc* (1975), *Quemmada*, *Mexicul în flăcări* (1982) şi altele.

Desigur, unele din aceste filme au fost interzise, în condiţiile Cortinei de Fier, pe piaţa occidentală, dominată de filmul comercial american. O situaţie similară au trăit-o şi filmele de actualitate ale ţărilor est-europene, care, dacă unele din ele se cumpărau, nu erau difuzate ani îndelungaţi, cum s-a întâmplat cu filmul lui Eisenstein, *Crucişătorul Potiomkin*, care a putut rula în Franţa, bunăoară, la Cinematecă, abia în 1953 (la 28 de ani după lansare!) sau, mai recent, cu ocazia redeschiderii festivalului de la Veneţia, când s-a organizat şi o retrospectivă a filmului sovietic, criticii occidentali au *descoperit* cu uimire (!) unele din filmele *clasice* (deja) ale acestei valoroase şcoli, precum filmele lui Mihail Romm, cunoscute de mult publicului nostru şi intrate în conştiinţa cinefililor din toată lumea.

Sub paravanul concurenţei filmului occidental, al surogatelor comerciale, pe care, chipurile, le cere spectatorul, se produce, de fapt, acest boicot cultural, această violentă propagandă de marginalizare, a cărei sadică imagine ne-o prezintă, printre altele, Arthur Miller în volumul autobiografic *Timebends* (1987). Dar problema pătrunderii filmelor „estice" pe piaţa occidentală a devenit, paradoxal, după căderea zidului berlinez şi mai anevoioasă, dacă nu chiar imposibilă. Iar „formula" comercială a pătrunderii în circuitul mondial al filmului este „mitul modern", aşa cum îl practică în primul rând americanii. Ei

Scanned with CamScanner

sunt fabricanţi de *myth story* de orice fel, oricât de naiv, fără să se sinchisească de faptul că pot deveni ridicoli. Dimpotrivă, se mândresc cu asta.

Iată ce scrie, în acest sens, criticul american Robert Benayoun: „Una dintre forţele majore ale cinematografului american a fost întotdeauna absenţa voluntară de distanţare faţă de miturile pe care le vehiculează. Nu va exista niciodată, şi îmi vine să spun slavă Domnului, film teoretic care să marcheze cinematograful american. Pragmatismul, eficacitatea narativă, ingenuitatea, economia şi refuzul analizei produc la cineaştii din U.S.A. opere directe, fondate pe aparat, cufundate într-un behaviorism dinamic, într-o tonicitate a mişcării pentru mişcare, care corespund spiritului de întreprindere deliberată, fugii înainte a individualismului american"[62]. Doar un Woody Allen şi încă puţini cineaşti îşi permit - pe linia „Şcolii newyorkeze" - să persifleze, să parodieze acest spirit american. În general, însă - la orice gen cinematografic ne-am gândi -, cineaştii americani fac propaganda miturilor pe care viaţa şi industria cinematografică le fabrică şi le vehiculează. Ei cred deliberat în miturile lor, se identifică cu ele şi vor să transfere această „absenţă voluntară de distanţare" şi publicului spectator, iar statisticile arată că reuşesc din plin: întreţinerea ignoranţei făcând parte, probabil, din programul principal al unei politici culturale regizată de scopuri mercantile.

În consecinţă, am putea spune că o asemenea „politică", prin care se reuşeşte, din unghiul unei actualităţi conjuncturale, să se fabrice mitizarea trecutului (moda *retro*), a viitorului (moda *sci-fi*) sau a prezentului (mitul maşinii, mafiei, banului, violenţei, puterii etc.), se constituie în calea sigură - şi istoria cinematografului e o dovadă - capabilă să facă şi din cinematograf, din *mass-media* în general, un mit modern al civilizaţiei.

Această tendinţă a cinematografului de a face din *mass-media* un mit este cerută de „mecanismele ascunse" ale istoriei. Ca atare, sistemul se foloseşte, pentru a supravieţui şi prospera, de mijloace antisistem. E cazul filmului *Network* (1979) al lui Sidney Lumet. Ca un canal de televiziune să nu dea faliment, unei reporterişe angajate aici îi vine ideea să demaşte sistemul prin glasul unui salariat ce urma să fie concediat. În acest fel, cum era şi de aşteptat, Bill, eroul

Scanned with CamScanner

filmului, ajunge un fel de Ioan Gură de Aur al unei Americi debusolate, apocaliptice, în criză a valorilor, unde profeţiile sunt ca la ele acasă. Nimeni nu se teme deci de profeţiile, de adevărurile pe care Bill le comunică prin „tub". Adevăratul pericol însă este altul: Bill a devenit un mit şi popularitatea lui o depăşeşte chiar şi pe aceea a preşedintelui S.U.A., căci emisiunile sale au atins cea mai înaltă cotă a audienţei. De aceea, Bill este chemat la Casa Albă, preşedintele Jackson vrea să-i vorbească. „Lumea-i o afacere, domnule Bill - îi spune preşedintele -, totul e în criză, nu mai există valori, peste tot primează sistemul sau se caută un sistem al sistemelor, care-i de fapt, banul, puterea; pe toată planeta se discută aceleaşi lucruri banale: investiţii şi devize! Democraţia? Totul a murit". Şi multe altele de acest fel le aude Bill, care, după această discuţie, devine de nerecunoscut.

Reporteriţa (Faye Dunaway) intuise că Bill (Peter Finch) e un anarhic şi că lumea are nevoie de profeţiile lui ca de nişte mituri vitale ale actualităţii. Bill începe, deci, ca un revoltat sui-generis, care apără demnitatea omului şi libertatea individuală, într-un grai haotic, nebunesc, şi sfârşeşte, după dialogul cu Jackson, prin a vorbi - în cadrul unor spectacole tot mai regizate - despre umanoid, despre umanoidizare şi nu umanizare, despre sfârşitul lumii. Jackson i-a dat astfel un brânci în prăpastie, căci prin ideile lui a avut puterea de a-l programa pe Bill ca pe un computer, aşadar, de a-l crea din nou! Şi iată că rezultatele se fac imediat simţite. Din momentul în care Bill începe să vorbească despre cibernetizarea individului, despre inutilitatea revoltei, despre lipsa de iluzii atât de necesare unui public dresat etc., „punctele" programului respectiv de televiziune scad. El trebuie, aşadar, înlăturat. În timpul uneia dintre emisiunile-spectacol „montate" de reporteră, profetul este ucis cu mitralierele de nişte fanatici: subiect pentru alte emisiuni. Într-adevăr, aşa cum spune ea, „tubul e stăpânul nostru"! „Tubul" aici e folosit ca o fabrică de mituri, de dresat oameni, după cum aceştia citesc în el marea ispită a comunicării, văzându-l ca pe un mit, ca pe un mijloc modern de evadare din prezent şi nu ca pe o speranţă, ca pe un adevăr.

Cinematograful a adus în prim-plan un alt mit al civilizaţiei: violenţa şi pe protagoniştii ei, infractorii, criminalii. De regulă, filmele

Scanned with CamScanner

violenţei generalizează ideea răzbunării, cât şi a psihozei terorismului, care poate transforma în criminal pe omul paşnic, fiecare „spectator" putând fi, deci, într-un climat de teroare, un virtual criminal. Faţă de filmele clasice cu bandiţi şi criminali care îşi primeau pedeapsa, azi „genul" s-a complicat enorm. Ca şi actualitatea însăşi. Cetăţeanul nu mai are încredere în lege, el vrea să-şi facă singur dreptate! Evident, după modelul cinematografului, care îl implică direct într-o realitate a crimei şi a răzbunării, aducându-i în prim-plan un ocean de sânge, un spectacol de teroare, transformându-l într-un călău asemenea oricărui marginal, hrănit de mitologia violenţei! Aşa se întâmplă cu eroul filmului *Un burghez mic, mic de tot* (1977) al lui Mario Monicelli, care dintr-un om paşnic, cinstit, devine un schizoid, un caz de patologie modernă. Şi totuşi, el este omul de rând, cetăţeanul „normal" al Italiei actuale şi, în general, al lumii capitaliste, adică, vrând-nevrând, *Omul mafiei* (1963), ca în filmul lui Lattuada, cu acelaşi Sordi în rolul principal, căci trăieşte într-un climat obişnuit de violenţă şi sadism criminal, aşa cum ne descrie un Allsop viaţa din Chicago[63]! El este „un borgheze piccolo piccolo", *borgheze* însemnând în italiană şi *civil*, deci un „civil mic, mic de tot", adică precum în „filosofia" militărească a lui Moş Teacă, o creatură, o făptură anormală, o abatere de la natura umană (ne-civilii fiind celelalte creaturi, cele organizate în bande teroriste, de pildă)! Şi cât de simpatic ne apare personajul lui Sordi în prima parte a filmului, construită într-un registru comic, greu de presupus că în partea a doua ne vom întâlni cu o realitate şi cu un personaj radical schimbate, când el, ca să-şi răzbune fiul ucis accidental, devine un criminal! Ce sentimente morale şi estetice trezeşte în spectator un asemenea erou, criminal şi funcţionar conştiincios, care zilnic, după ce iese de la slujbă, se duce la cabana unde îl sechestrase - după ce-l descoperise şi prinsese - pe terorist şi îşi face lucrările contabile în „linişte" (sub ochii înăclăiţi de sânge ai muribundului), în intimitatea ucigaşului fiului său, pe care parcă îl simte acum ca pe un al doilea fiu, de care îl leagă o culpabilitate „părintească" (altfel de ce ar plânge în hohote după ce-i constată moartea şi, apoi, îl duce în braţe, îi sapă groapa şi-i sădeşte un pom deasupra mormântului, la malul apei)!? Oare spectatorul îl compătimeşte pe acest „erou" sau se înspăimântă de el, vrea să-l

Scanned with CamScanner

„urmeze" sau să se dezică de „comportamentul" lui, îi stârneşte milă, îl consideră o victimă (a naturii sale sau a societăţii) sau îl căleşte moral, îi întăreşte sentimentele sănătoase?! Greu de ştiut. Oricum, afluenţa la filmele de acest gen foarte la modă azi, direcţie deschisă de filmul lui Michael Winner *Death wish* (1972), cu Charles Bronson în rolul „justiţiarului", trădează criza în care se găseşte şi „spectatorul".

Orice abuz atrage după sine o criză şi, deci, şi un proces de mitizare şi mistificare. Perspectiva actualităţii oferă posibilitatea analizei dialectice a acestui fenomen şi, respectiv, a unei comunicări estetice cât mai autentice. *Omul de marmură* (1977) al lui Andrej Wajda, film interzis de dictatura ceauşistă, despre care nici nu aveam voie să scriem (paginile care urmează au fost destinate iniţial volumului *Lumea modernă şi cinematograful*, dar mi-au fost cenzurate), este un model în acest sens: acelaşi personaj, un muncitor polonez al anilor '50 („obsedantul deceniu", cu expresia lui Preda), devine erou a două viziuni cinematografice, una a anilor '50, cealaltă a anilor '70. Mai exact, între cele două „viziuni" au trecut 25 de ani, pe care Wajda îi străbate într-un proces ciclic, terminând, bineînţeles, în plină actualitate, într-o nouă viziune, nu mai puţin obsedantă.

În primul caz, personajul devine erou revoluţionar, „omul de marmură", statuia acelor ani '50, în al doilea caz personajul este arătat în adevărata lui lumină; în fine, cele două viziuni regizorale, cea a mitizării şi cea a demitizării, care se împletesc contrapunctic, care se neagă una pe alta, ajung în faza negării negaţiei, a „saltului calitativ", a unei reîntoarceri la punctul iniţial pe scara istoriei, când viziunea demitizatoare riscă să nu fie acceptată de conducerea „actuală" a televiziunii poloneze.

Concret, este vorba de o absolventă care îşi dă examenul de diplomă la televiziune cu un film despre un erou revoluţionar al anilor '50. În investigaţiile sale, tânăra regizoare află cum a fost „creat" acest erou, respectiv de către un regizor „revoluţionar" al acelor ani de naştere a unei noi mitologii. Wajda demonstrează că unele fapte ale istoriei au fost şi sunt trucate, mistificate, *regizate*, un rol important avându-l în acest sens mijloacele de comunicare în masă folosite abuziv, ca instrumente de propagandă ale puterii - şi în

Scanned with CamScanner

special filmul, reportajele filmate, aşa-zisele *actualităţi*. După cum tot aceleaşi mijloace pot fi folosite în scopul adevărului, al dezvăluirii unui întreg mecanism trucat.

Dar să intrăm în culisele Marelui Mecanism. La început eroul filmului, Birkut, este văzut ca un erou *pozitiv*, un pozitiv prin excelenţă. Urmează însă mitizarea firească prin intermediul mass-media. Naivitatea sa este „speculată", din motive istorice de altfel obiective, şi-parcă peste noapte, după cum interesele politice o cereau, devine simbol al revoluţiei, statuie în muzeu, portret multiplicat pentru a fi purtat la demonstraţii festive sau a fi prezent, în mărimi supradimensionate, pe frontonul clădirilor. Începe apoi o perioadă a căutărilor, a desluşirilor, în care eroul se întreabă şi întreabă, când el se maturizează şi se implică cu adevărat, când nu mai este doar un simplu simbol, o statuie de marmură, un obiect social, un portret pentru pavoazat pereţii, un instrument, în fond, aflat în slujba unor interese politice pe care nu le înţelegea. Treptat devine un incomod şi din „exemplarul" pozitiv purtat ca la expoziţii de pe un şantier pe altul pentru a mobiliza oamenii şi a le arăta cum se munceşte, cum se depăşeşte planul, ce înseamnă munca nouă, stahanovistă, înţeleasă ca *mit al muncii*, ce înseamnă eroismul revoluţionar (într-una din aceste „demonstraţii" avea să-şi ardă mâinile), ajunge să fie un exemplu negativ, un rău activist, care îşi depăşeşte atribuţiile (când vrea să afle cauzele ce duc la nedreptăţirea unor oameni), care are mai multă conştiinţă decât i se pretinde. Este etapa când eroul revoluţionar trece printr-un con de umbră fiind văzut ca erou *negativ*, când roata istoriei se schimbă, când „erou" şi „eroism" sună cu totul altfel, când acestor concepte li se dau alte accepţiuni. Este etapa când „eroii" se preschimbă, când se fac „aerisiri", când portretul supradimensionat al eroului este dat jos de pe frontoanele clădirilor, iar „omul de marmură" este aruncat în subsolul Muzeului Naţional, lângă alte statui ciuntite, acolo unde îl află tânăra regizoare la debutul investigaţiilor sale.

Privind lucrurile din lăuntrul mecanismului istoriei, demitizându-i excesele, atributele „pozitiv" şi „negativ" care i se dau eroului, în diferite momente, ne apar în cu totul altă lumină, capătă noi semnificaţii. Demitizând eroul pozitiv, legenda creată în jurul lui, arătând de fapt că el este o unealtă a sistemului, pe care la un

Scanned with CamScanner

moment dat nu-l mai înţelege, deşi l-a slujit şi chiar personal a contribuit la crearea lui, devenind dintr-o dată „negativ", un intrus, o frână în calea intereselor politice de conjunctură, Wajda încearcă în fond să prezinte prin personajul său, nici mai mult, nici mai puţin, decât pe *omul* din spatele eroului revoluţionar sau contrarevoluţionar (fapt pentru care el dispare un timp, este închis), pozitiv sau negativ, cocoţat pe frontonul clădirilor sau dat jos... Iar acest om este consecvent cu sine însuşi şi devine din unealtă „pozitivă", manipulată de mecanismul momentului stalinist, din marionetă stahanovistă, deci, devine fiinţă conştientă, devine om. El devine cu adevărat erou revoluţionar abia când este considerat „negativ", când începe să stea în calea „istoriei". Aici, într-un chip nou, printr-o analiză realistă, lucidă, „pozitivul" şi „negativul" îşi schimbă sensurile, înţelesurile.

Perspectiva actualităţii pune alte lumini şi alte umbre asupra lucrurilor, căci Wajda nu dă verdicte, el lasă - în finalul filmului său - „istoria" deschisă, deşi o critică cu asprime, cu ironie, dar şi cu duioşie, cu înţelegere. Atitudinea sa critică, ca şi aceea ironică din *Martorul* (1969) al lui Péter Bacsó sau din alte filme politice, se adresează în fond acelei mentalităţi „cultice" care, în „numele revoluţiei", al „construcţiei socialiste" sau al unui sens istoric abstract şi, uneori, misterios, sacrifică pe adevăraţii oameni, pe adevăraţii eroi, slujindu-se la un moment dat de ei şi apoi abandonându-i. Procesul de conştientizare a eroului dezvăluie, de fapt, erorile unui mecanism defectuos care, la un moment dat, s-a prăbuşit. În fond, Wajda, prin eroul său, prin amplasarea lui în istorie, prin evoluţia lui în funcţie de propriul eu şi de determinismele şi comandamentele sociale, prin încercarea singulară de a prezenta „dialectica marxistă a proceselor istorice" ca şi „dialectica adevărului subiectiv şi obiectiv", face un proces sistemului comunist, respectiv un rechizitoriu estetic, emoţional, asupra drumului parcurs de Polonia socialistă, de la începuturile ei şi până în 1977, când a realizat filmul, căutând să-l „justifice", să-i explice sinuozităţile, să-i înţeleagă erorile, să-i sublinieze părţile bune, să privească mai ales cu optimism viitorul, apelând la sentimentul patriotic: când eroul, Birkut, înspre final, este întrebat de un reporter ce crede despre perioada anilor '50, el spune: „Aşa cum a fost, cu bune, cu rele, dar asta-i patria noastră!"

Scanned with CamScanner

Şi, totuşi, filmul despre Birkut al tinerei regizoare este respins de cenzori! Avem aici o poetică a artei filmului, respectiv o poetică a comunicării prin filmul de actualitate. Filmul lui Wajda este filmul unui film, după cum filmul din film se bazează pe secvenţele unor filme de arhivă, creatoare de mituri. Filmul din film caută să le demitizeze şi tocmai acest lucru nu place conducerii televiziunii. Tânăra regizoare e nedumerită. Dar ea insistă. Doar a făcut un film cinstit, curajos! Redactorul televiziunii însă îi explică: „Ţi-am spus să nu te legi de astfel de lucruri, sunt fapte tabu. Despre anumite lucruri trebuie să taci! De ce ţi-ai ales ca temă de diplomă să faci tocmai un film despre Birkut?" etc. Dar „ei" nu vor să ştie care a fost adevărul!?

Asemenea tipuri de întrebări sunt, de fapt, problemele tinerei generaţii interesate să cunoască adevărul despre anumite epoci de tristă amintire, despre anumite fapte tulburi, neclare, ale istoriei recente, care îi frământă pe mulţi regizori tineri şi pe eroii lor, precum pe *Filip* din *Filip cel bun*. Sau cum ar fi de aşteptat de la un film despre evenimentele din decembrie 1989, care, din păcate, întârzie să apară. Aşa cum întârzie să apară şi concluziile comisiei parlamentare care se ocupă cu cercetarea acestor evenimente. De ce această întârziere? Pentru că istoria „recentă" e încă vie! Cu atât mai de admirat e un cineast ca Wajda, care în plin comunism a realizat procesul sistemului. Desigur, Wajda şi-a luat o necesară prevedere: „ceea ce se spune despre filmul tinerei regizoare nu se poate spune oare şi despre filmul meu?!" s-o fi întrebat el. Wajda a preîntâmpinat parcă comentariile şi a căutat să le dea un răspuns: dezvăluim adevărul negând, căci în artă, în arta autentică, orice negaţie este creatoare, este afirmaţie!

Tânăra regizoare este un erou la fel de semnificativ pentru epoca post-stalinistă, ca şi Birkut pentru epoca stalinistă! Ea este şi pozitivă şi negativă totodată, ca şi Birkut. Numai că din punct de vedere „oficial" cineva poate fi altfel decât este: ceea ce ieri părea a fi „pozitiv", azi apare ca fiind „negativ". Unde intervin judecăţile politice, peste cele pur estetice, totul se complică. Între estetic şi politic există deseori un raport antagonic. Dar Wajda izbuteşte să evite această contradicţie configurând esteticeşte, în mod zguduitor, *Omul* care se află în spatele personajului negativ sau pozitiv. Pentru

Scanned with CamScanner

a-l *afla*, tânăra regizoare sacrifică totul, caută, scormoneşte, clădeşte adevărul bucăţică cu bucăţică, o ia mereu de la început (când îi pierde urma lui Birkut), ajungând chiar - pentru a apăra adevărul, pentru a-l afla până la capăt, pentru a-l pune în prim-plan ca sub un microscop - să-l aducă aproape cu forţa, de la Gdansk, pe fiul lui Birkut la televiziunea din Varşovia.

Semnificaţia care se desprinde din analiza epocii, prin intermediul acestui erou, este pozitivă, dar zguduitoare, ca un avertisment pentru putere, pentru sistem, pentru dictatură, pentru conducerile strâmbe în general, care pot ajunge la „greşeli obiective" şi mai mari. Deşi adevărul pare că triumfă, Wajda, aşadar, nu vrea să creeze noi mituri, ci să le distrugă pe cele vechi, să atragă atenţia asupra pericolului ce decurge din crearea de noi mituri politice. Cu realism, cu luciditate, Wajda deconspiră mitul eroului pozitiv, mecanismul mitului muncii, al omului nou sau al altor mituri ale lumii socialiste, atunci când ele sunt trucate, regizate. Aşa cum Birkut a fost „travestit" în erou pozitiv şi epoca însăşi a fost tot astfel trucată. Filmul lui Wajda ni-l arată pe adevăratul Birkut, nu pe cel confecţionat, în perioada anilor '50, de „era ticăloşilor", cum o numeşte Preda în ultimul său roman. Arătându-ni-l pe adevăratul Birkut, el ne arată chipul adevărat al Erei. Birkut este, deci, erou în măsura în care este om. Adevăratul erou este Birkut-omul, un om ca toţi oamenii, naiv, încrezător, prins însă în mecanismele epocii, în murdăria şi meandrele ei, în minciuna anilor '50, pe care, căpătând conştiinţă omenească, o va deconspira, o va sfida, aşa cum face atunci când aruncă o cărămidă în fereastra clădirii unde să găseşte sediul partidului. El a ştiut care e riscul şi a suferit, a suferit ani grei de temniţă, dar a căpătat demnitatea adevărului pentru care a luptat.

Wajda îi ridică lui Birkut, oamenilor ca el, adevărata statuie, o statuie a adevărului, pe care de altfel, timpul, istoria, i-au ridicat-o, demistificând şi condamnând „erorile obiective". Rostul cineastului este să creeze portrete vii, în mişcare, nu „eroi pozitivi", statui prefabricate, fantoşe comerciale. Oameni, deci, şi epoci autentice, cum a făcut Wajda: el a dezvăluit un adevăr, distrugând un „mit". Acesta este, de altfel, şi sensul profund al ideii de prim-plan într-o civilizaţie a adevărului.

Scanned with CamScanner

Cinematograful, celelalte mijloace de comunicare în masă au, totodată, o capacitate extraordinară - mai ales atunci când sunt folosite ca instrumente de propagandă ale puterii - de a mistifica, de a truca, de a regiza istoria, unele fapte ale ei, fapte de luptă sau de muncă, de a fabrica în jurul lor, cu alte cuvinte, o falsă mitologie, un fals eroism. În filmul lui Andrei Wajda *Omul de marmură* există o secvenţă antologică în acest sens, care ne dezvăluie mecanismul altui mit al actualităţii. E vorba de prima parte a filmului, începând cu momentul când tânăra regizoare, într-o cabină de vizionări a televiziunii poloneze, se documentează văzând filme ale anilor '50, în special jurnale de actualităţi. Unul dintre aceste jurnale, „Ei au construit fericirea", este semnat de un mare regizor, Burski. Eroul principal al filmului lui Burski este tocmai eroul ales de tânăra regizoare drept obiect al lucrării de diplomă: Mateus Birkut. După vizionare, fata îl caută pe Burski, îl întâlneşte la aeroport, căci acesta tocmai sosise din străinătate, unde obţinuse un important premiu pentru ultimul său film, şi îi spune ce vrea de la el. Când pomeneşte numele lui Birkut, regizorul exclamă: „A, Birkut? El este creaţia mea"!

Burski o invită pe fată acasă la el şi-i povesteşte în ce constă această „creaţie". Burski „a creat" un mit modern, „a creat" un erou revoluţionar. El era un tânăr regizor, ca şi ea acum, şi umbla pe şantierele reconstrucţiei Poloniei în căutare de senzaţii tari, de fapte de muncă ieşite din comun, de ştiri şi filmări şoc, interesante, inedite. Pe şantierul din Nowa Huta, un combinat şi un oraş nou în plină construcţie, Burski îi face secretarului de partid o propunere: Un zidar, în opt ore, pune circa 1700 de cărămizi. Ce-ar fi să se formeze o echipă care să doboare toate recordurile posibile, să facă o revoluţie în „arta" zidăriei, să pună în opt ore 28000 de cărămiz?! Propunerea este acceptată. Trebuia găsit omul care să conducă echipa. Este ales Birkut, un tânăr care îşi iubeşte meseria şi este încântat de idee. În elanul şi naivitatea lui, se pune serios pe treabă. Dar mai înainte, timp de două săptămâni, este îndopat cu bunătăţi, căci arăta cam pricăjit şi avea nevoie de calorii. La fel se petrec lucrurile şi cu ceilalţi oameni din echipa sa. Li se aduc din belşug - în anii aceia de sărăcie - salamuri, cafele, dulciuri etc., într-o baracă, unde trăiau ca în cantonament sportiv. Apoi, vine marea zi. În timp ce

Scanned with CamScanner

„eroii", în număr de cinci, sunt bărbieriţi, oamenii de pe şantier sunt strânşi la locul faptei, unde este adusă o orchestră pentru a se crea o atmosferă plăcută „spectacolului" de eroism în muncă. Se dă „motor". Eroii apar în frunte cu Birkut, dar unii dintre ei nu merg plini de avânt ca şeful lor de echipă, aşa că Burski e nevoit să dea la loc comanda...

De aici începe o adevărată parodiere a falsului eroism. Când se dă „motor", Birkut lucrează într-un ritm infernal şi e numai zâmbet, în rest, adică în realitate, când nu se filmează, el lucrează chinuindu-se cumplit (desigur, e vorba de „realitatea" din filmul lui Wajda, care se opune, ca replică realistă, mistificării filmului din film, de unde şi efectul parodic al secvenţei). După patru ore, instrumentiştii sunt epuizaţi, căci ei au cântat fără întrerupere, de aceea orchestra este înlocuită cu un taraf... Au trecut, în fine, cele opt ore, ultimele clipe sunt trăite de asistenţă ca ultimii metri ai unui concurs de atletism, eroii, în frunte cu Birkut, sunt epuizaţi, dar înscenarea continuă. Deşi sleiţi de orice vlagă, deşi au doborât şi propriul record de 28000 de cărămizi, realizând, zidind, ca vai de lume, 30000 de cărămizi, Burski le cere să mai zâmbească o dată. Ei fac tot ce li se cere, ca nişte roboţi. Cu toate că trecuseră cele opt ore, eroii continuă să lucreze, să pună cărămizi mai departe, dintr-un reflex mecanic, în felul lui Charlot din *Timpuri noi* (1935), deşi li se strigă: „Gata! Timpul a trecut! Opriţi-vă! Aţi izbutit!"... Când, în sfârşit, aud, ei cad frânţi de oboseală. Dar Burski spune: „Birkut, scoală! Încă o dată, mai tragem o dată şi gata!" Birkut, cu un efort suprem, se ridică, zâmbeşte cu toată faţa, pune câteva cărămizi şi, urmărit de aparat, coboară de pe schelă, mergând ţanţoş, umflându-şi pieptul într-o exagerare chinuită. La capătul schelei i se dă un buchet de flori, Burski spune „stop" şi pleacă, felicitat de conducerea şantierului... Birkut rămâne singur, stând jos, frânt, cu florile şi cu o cărămidă în braţe. E imaginea unui Meşter Manole modern demitizat, parodiat, în fond, o victimă a istoriei, a înscenării construcţiei socialiste, dar care, peste noapte, prin filmul lui Burski, devine un „erou al muncii", un exemplu de urmat, cu o înaltă conştiinţă revoluţionară, eroul care, prin activitatea lui viitoare, de mobilizare eroică, stahanovistă, avea să fie ales în conducerea ţării!

Scanned with CamScanner

Dar Wajda, arătându-ne mecanismul creării acestui mit, de fapt, dă istoriei ce este al ei, adevărul obiectiv, demitizând mitul construcţiei socialiste şi pe „erou". Fără să nege ceea ce s-a făcut bun pentru construirea unei lumi noi, el critică, din unghiul actualităţii, falsele mituri ale unei epoci, înscenările de tristă amintire, care, aşa cum o arată viaţa, încă nu s-au stins. Dimpotrivă, au căpătat forme diversioniste de neînchipuit. Căci a mitiza în acest fel munca este o adevărată plagă pentru orice fel de societate, este tot una cu a raporta cifre false de plan, a da false premii, ca în *Premiul* (1975) al lui Serghei Mikaelian, practici destul de curente în lumea noastră de ieri şi de azi. Mistificarea muncii creează, fără îndoială, un fals eroism şi o falsă conştiinţă despre muncă. Întreţinerea acestui mit, în formele lui moderne, actuale, văcăroide, prin mijloacele de comunicare în masă mai ales, poate genera dereglări în funcţionarea normală a unei societăţi, poate fabrica „succese" care sunt contrazise de realitate, care n-au acoperire în fapte. Aşa se întâmpla în filmul românesc *Probleme personale* (1981): vizita prim-secretarului unui judeţ într-o uzină era prilejul, printre altele, dezvăluirii unor ambalaje goale, în care nu se aflau piesele „raportate".

Acest mit al „eroismului în muncă" are, fără îndoială, în partea lui negativă, mai ales în filmele despre anii '50, precum în filmul lui Constantin Vaeni *Imposibila iubire* (1984) după romanul *Intrusul* de Marin Preda, un suport ignorant, clădit pe naivitatea eroului, respectiv pe „enigma" minerului din Donbas, Alexei Stahanov, care exprimă, într-adevăr, aşa cum ne lămureşte acelaşi Marin Preda în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*, „un straniu avânt al ambiţiei umane, un fel de beţie a performanţei, căreia însă i se dăduse alt nume: eroism în muncă, născută dintr-o înaltă conştiinţă revoluţionară".

În fine, putem vorbi şi de un mit al actualităţii pe tema revoluţiei. Fenomenul poate fi foarte bine înţeles dacă vom privi odată cu Siqueiros cinematografia mexicană. Într-un articol din volumul său *Arta şi revoluţia* (1977), intitulat „Mişcări şi vâltori în Mexic. Cinematograful naţional sau falsificator?", cu subtitlul „După ce a produs câteva opere promiţătoare, de viitor, cinematografia mexicană a început să înşele Mexicul", marele muralist arată că până la faza imitării, penibil de stângace, neinteresante, a producţiei de la

Scanned with CamScanner

Hollywood, care „caracterizează cinematografia mexicană actuală" şi care nu poate reprezenta sub nici un motiv o mândrie pentru nimeni, nici pentru realizatori, nici pentru poporul mexican, a existat o fază de început mai mult decât promiţătoare, avântată, model de demnitate autentică, când, atât pictura modernă mexicană, cât şi cinematografia mexicană, apărute în acelaşi timp, au fost „consecinţa firească a Revoluţiei mexicane". Aşadar, asemenea picturii, cinematograful mexican s-a născut „dintr-o pornire adânc naţionalistă". Primele filme au fost „nişte creaţii naive, dar pline de avântul social care însufleţeşte masele populare luptătoare din patria noastră"[64].

Ce a urmat apoi? „Mai târziu, cinematografia mexicană abia născută a primit din afară un sprijin de nepreţuită valoare..." E vorba, desigur, de Eisenstein şi colaboratorii săi şi de experienţa unică numită *Que Viva Mexico*! (1932). „În Mexic s-a filmat extraordinarul material, care, mai târziu, cu toate inevitabilele falsificări ale Hollywood-ului, a servit la realizarea filmului *Furtună în Mexic* - un material care, de la început, a dezvăluit bazele formale şi tematice ale cinematografului mexican din epoca noastră - un material care a apărut ca o antiteză salutară faţă de otrava ucigătoare a producţiei cinematografice yankee, în general. Un material în care se presimţea deja dinamismul plastic cinematografic al omului din Mexic, problemele sale sociale specifice - sau imediate -, geografia Mexicului, arheologia Mexicului, arta populară a Mexicului etc., precum şi istoria eroică a Mexicului". Acestui „material cu caracter monumental", cum îl mai numeşte, cu un termen drag lui, Sigueiros, acestei „catedrale neterminate" (Sadoul), pe care o va reconstitui cu migală şi talent elevul lui Eisenstein, Jay Leyda, în *Studii pentru filmul mexican al lui Eisenstein*, îi urmează *Redes* sau *Răsculaţii din Alvarado*, al documentaristului newyorkez Paul Strand, „o capodoperă primitivă", la care mexicanii şi-au adus, de data asta, un aport considerabil, reuşindu-se astfel să se pună bazele unui început artistic, unei direcţii spre un „cinematograf care să exprime - şi să educe - poporul mexican, în lupta lui istorică de viitor".

Pe acest teren, pregătit de aceste două filme, se dezvoltă ceea ce s-a numit perioada de aur a cinematografului mexican, când se afirmă personalităţi ca Figueros, Jimenez, Torres, Oro, Galindo şi, mai ales, Fernando de Fuentes. De remarcat că toţi aceşti cineaşti şi mulţi alţii

Scanned with CamScanner

au fost profund influenţaţi, cum arată şi Siqueiros în paralela pe care o face cu pictura, de arta precolumbiană şi de frescele monumentale ale unor Orozco, Rivera, bineînţeles, Siqueiros etc. Într-adevăr, filmele importante din această epocă (1934-1940) au ceva monumental, sunt străbătute de suflul eroic al poporului, au o desfăşurare epopeică şi sunt făcute în cultul pentru eroii naţionali; mitul lor şi al revoluţiei le dă seva adevăratei comunicări. Aşa apar filme ca *Revoluţie* sau *Bănuiala lui Pancho Villa*, *Trăiască Mexicul*, *Juarez şi Maximilian*, *Noaptea maiaşilor*, *Când Mexicul doarme*, *Janitzio* sau *Să mergem cu Pancho Villa*, filmul lui de Fuentes inspirat tot de suflul revoluţiei mexicane şi al marelui ei erou. Nu trebuie uitat, mai ales, „filmul de cotitură" al aceluiaşi de Fuentes *Acolo, în Rancho Grande*, care a însemnat, cum afirmă categoric Siqueiros, „întâlnirea dintre cinematografia mexicană şi filmul comercial". Mexicul apare aici ca un mit, ca un simbol al luptei pentru independenţă naţională, ca o pildă măreaţă de urmat. Dacă meritul principal al filmului l-a constituit „prestigiul politic al Mexicului revoluţionar", forma lui de comunicare - este vorbit în limba spaniolă-, germenii reacţionari disimulaţi, accesibilitatea etc., i-au asigurat cel mai mare succes comercial avut până atunci de cinematografia mexicană.

Această deschidere către piaţa mondială a însemnat „părăsirea drumului drept şi cotitura spre degradare", cotitură creată de alte zeci şi zeci de producţii comerciale mediocre. Astfel s-a pierdut idealul artistic iniţial şi a apărut dorinţa de speculare capitalistă a artei filmului. Începe „importul" de specialişti, concurenţa cu producţia americană, corupţia, transformarea cinematografiei mexicane „într-o artă grosolană, cu subiecte contrarevoluţionare mediocre", într-o „artă care trăda făţiş şi fără ruşine Revoluţia care a creat-o...". Modalităţile estetice devin din ce în ce mai puerile, slujind un conţinut operetistic, sentimentaloid, o ideologie de împrumut, aservită intereselor economice, „falsificând viaţa poporului mexican şi a omului din Mexic". Surogatul înlocuieşte valoarea, începutul autentic şi înflăcărat, neoumanist şi neorealist. Printre cauzele fundamentale ale degradării cinematografului mexican, se cuvine să reţinem un fapt semnificativ, valabil şi pentru alte cinematografii: „Această stare de lucruri este consecinţa firească a unei revoluţionări făcute numai pe jumătate, a unei insurecţii timide, care nu îndrăzneşte să lezeze

Scanned with CamScanner

gustul şi interesele financiare ale celor care plătesc". Pentru educarea politică şi estetică a maselor, pentru continuarea tradiţiilor revoluţionare, pentru un cinematograf nou, valoros, Siqueiros cere guvernului să facă revizuiri radicale urgente, propunând printre altele naţionalizarea industriei cinematografice.

Din păcate însă, lucrurile nu s-au petrecut aşa cum a dorit marele artist, situaţia de compromis continuând şi până azi. Dar în oceanul de producţii comerciale, trăind din specularea eroismului mexican şi a peisajului din Mexic, în labirintul acestui drum nefast, falsificator, există totuşi câte o lumină, apare câte o operă filmică specific naţională, situaţia din trecut repetându-se parcă şi astăzi: alături de nonvalori, de surogate de împrumut, găsim valori inestimabile, ajutoare de nepreţuit din afară, continuând gestul lui Eisenstein, şi aici ne gândim în primul rând la Elia Kazan şi la una din capodoperele sale *Viva Zapata*. „Catedrala neterminată" pare a deveni cu acest film autentic revoluţionar „catedrala desăvârşit terminată". De altfel, această operă pare o împlinire a dorinţei neîmplinite a lui Eisenstein şi, totodată, o „replică" la marile sale realizări. Cadrajele, prim-panurile, atmosfera specific mexicană, tipul de relaţii, structura epopeică, patosul revoluţionar, forţa detaliului etc., amintesc de „lecţiile" lui Eisenstein. Filmul este, deci, specific mexican, deşi, aşa cum spunea Siqueiros despre materialul lui *Que Viva Mexico*, nu este lipsit de „inerente înfloriturii decorative, artistice, şi, într-un anume sens, turistice, datorită faptului că realizatorii săi erau străini, precum şi datorită epocii în care a fost realizat...".

Desigur că acest film, făcut cu măsură, cu o mare ştiinţă a conflictului, a cinematurgiei (scenariul este excelent scris de John Steinbeck), asimilând, cum arătam, vigoarea şi patosul filmelor ruseşti, nu s-a născut, ca şi *Que Viva Mexico*, din nici o idee preconceputâ privind omul Mexicului, viaţa lui, şi revoluţia mexicană, dimpotrivă, vine să continue o tradiţie şi să ţină treaz spiritul revoluţiei. De pildă, un film ca *Simon Blanco* (1975), realizat în întregime de mexicani, în regia lui Mario Hernandez, are o frumuseţe plastică şi o bandă sonoră (amintind de „romancero") remarcabile, este mult mai specific mexican, dar, paradoxal, aspectul baladesc, secvenţele cântate, conflictul şi subiectul care seamănă cu baladele populare sau cu cele ale lui Lorca, cât şi cu piesa acestuia *Nunta însângerată*, mută

Scanned with CamScanner

accentul de pe latura revoluţionară pe cea pur estetică, formală, fac ca impactul ideilor cu spectatorul să fie mult mai sărac decât forţa de implicare şi atitudinea militantă create de filmele lui Eisenstein şi Kazan, doi regizori „din afară".

Aici iese în evidenţă tocmai diferenţa dintre mitul tradiţional şi cel modern, respectiv dintre tipul clasic şi modern de mitizare cinematografică. Finalitatea pare să fie aceeaşi, deşi modalităţile de reflectare mitică a evenimentelor revoluţionare şi a eroilor naţionali diferă. Fără îndoială că astfel de filme sunt sau trebuie să fie cele mai frumoase din lume, căci ele se nasc din şi slujesc idealuri revoluţionare autentice. Forţa lor de comunicare este, într-adevăr, universală.

Ne-am oprit aici doar la câteva experienţe cinematografice bazate pe unele din cele mai semnificative mituri ale actualităţii, mituri create sau preluate de civilizaţia prim-planului. Desigur, aceste mituri - şi odată cu ele şi experienţele cinematografice - sunt mult mai multe şi mai complexe, aşa cum am arătat într-un volum anterior[65], unde le-am putut analiza pe larg dintr-o perspectivă sintetizatoare, cuprinzându-le, în principal, în trei grupuri categoriale, pe care le-am numit *miturile civilizaţiei*, *miturile evadării* (ca o reacţie, în general, la primele) şi *miturile creatoare*. La această clasificare am ajuns ţinând seama de unghiul actualităţii, respectiv de „istoria permanenţei", singurul criteriu prin care puteam stabili legăturile perene sau nu dintre valori, cât şi relaţiile complexe dintre mitul modern şi cel tradiţional. Numai în acest fel putem observa, de pildă, că miturile moderne creatoare se află în prelungirea miturilor tradiţionale. Şi un exemplu la îndemână este mitul eroului revoluţionar aflat în directă legătură cu eroii baladelor, bâlinelor, romanceroului, legendelor populare.

Iată acum o „hartă" a acestor mituri ale actualităţii (văzute, evident, prin prisma civilizaţiei prim-planului): în MITURILE CIVILIZAŢIEI am cuprins *mitul western*, *mitul emigraţiei*, *mitul oraşului*, *mitul banului*, *mitul puterii*, *mitul mafiei*, *mitul violenţei*, *mitul rasei*, *mitul „moralei" religioase*, *mitul familiei*, *mitul erotic*, *mitul science-fiction*, *mitul mass-media*, *mitul vedetei*, *mitul maşinii*, dar şi *mitul elitei*, al noilor „iniţiaţi", *mitul „exodului spre suburbii"*, *mitul „bătrânilor Lear" moderni* sau *mitul incomunicabilităţii*; în

Scanned with CamScanner

MITURILE EVADĂRII intră *miturile „întoarcerii la natură”*, *mitul science-fiction*, *mitul unei noi Vârste de Aur*, mituri care se nasc din moda *retro*, *porno*, *melo*, *mitul Superman*, *mitul cosmosului*, *mitul altor civilizaţii*, dar şi *mitul „exodului spre suburbii”* sau *mitul elitei*; în fine, în MITURILE CREATOARE am inclus *mitul revoluţiei*, *mitul eroului pozitiv (revoluţionar)*, *mitul muncii*, *mitul omului nou*, *mitul jertfei creatoare*, *mitul romantismului angajat*, *mitul fericirii*, *mitul libertăţii*, dar şi *mitul unei noi Vârste de Aur*.

Prin aceste mituri, civilizaţia prim-planului ni se relevă ca perioada cea mai bogată şi contradictorie din istoria milenară a omenirii. De aceea, circulaţia planetară prin intermediul cinematorafului a acestor mituri, circulaţie în sens sincronic şi diacronic, este atât de vie, mai vie ca niciodată! Aşa se face că un mit sau altul, cum s-a putut observa, nu ţine exclusiv de o anumită realitate istorică, nu trăieşte izolat şi nu este apanajul unui anumit popor, al unei anumite generaţii etc. Desigur, specificul naţional şi mentalitatea unei anumite generaţii au o importanţă deosebită, vitală chiar, pentru trăinicia unor mituri ale actualităţii, a celor creatoare în special. Fără îndoială că durabilitatea unei *noi mitologii a viitorului* nu poate fi concepută în afara unei continuităţi a permanenţelor! Şi tot atât de adevărat este că anumite teme sau mituri moderne sunt mult mai specifice unei ţări decât alteia, unui grup de ţări decât altuia, după cum climatul social, politic, economic, ideologic etc. dintr-o zonă a lumii e diferit de cel din altă zonă a ei.

Dar caracteristica generală a miturilor actualităţii, pe care le pune în circulaţie cinematograful mondial, este dată tocmai de *universalitatea* lor. De aceea ar fi greşit să spunem că miturile alienării, de pildă, sunt apanajul exclusiv al occidentului, deşi îl reflectă mai exact, sau că mitul muncii sau al revoluţiei sunt proprii numai lumii a treia, deşi o semnifică mai bine. E străină oare această lume de violenţă, de miturile evadării sau de miturile elitei, bunăoară!? Sau e străină America de mitul jertfei creatoare, de mitul omului nou sau chiar al „optimismului comunist”?! Fiecare mit modern este un mit integrator, cu nuanţările de rigoare, şi el nu poate fi studiat şi înţeles în adevăratul lui sens decât ţinându-se seama de toate caracteristicile civilizaţiei prim-planului, respectiv de întreg cinemondul, de aspectul diferit, specific, pe care el îl are într-o şcoală

Scanned with CamScanner

naţională de film sau alta, cât şi de circulaţia motivelor tematice sau mitice şi de interferenţa acestora cu celelalte teme şi mituri moderne reflectate în filmele lumii.

Filmul indian între „soluţia fericirii" şi atitudine

Cinematografia indiană, a cărei dată de naştere este anul 1913, anul turnării primului ei film (mut), se constituie într-un simbol cu totul aparte al Civilizaţiei prim-planului prin experienţa ei atât de unică şi atât de spectaculoasă. Azi, ca şi în ultimele 3-4 decenii, ea este una din cele mai puternice cinematografii de pe glob. În primul rând, ca putere industrial-comercială. Suntem obişnuiţi ca atunci când vorbim de această cinematografie să o identificăm cu un anumit tip de film specific indian, pe care l-a impus în lume ca pe o invenţie proprie. Dovadă că filmul indian cu care ne-a familiarizat - până la saturaţie - reţeaua noastră de difuzare este tocmai acest gen de film, filmul lacrimogen, melodramatic, sentimental, făcut după acelaşi şablon, un gen popular produs în serie industrială, model (şi excepţie totuşi) rămânând *Vagabondul* (1951) lui Raj Kapoor, film de cinematecă de-acum, pentru valoarea lui orientată spre realism, melodramă inegalată încă. Nu numai India, cu o populaţie în marea ei majoritate alcătuită din analfabeţi, a încurajat acest tip de filme, dar şi multe din ţările unde, unui public subdezvoltat, i s-a oferit din plin, prin astfel de surogate, „soluţii de fericire", i s-a întreţinut constant ignoranţa şi iluzia unei lumi „mai bune", adică fără probleme şi fără obligaţia de a munci, în care săracii sunt egali cu bogaţii, orice antagonism fiind depăşit prin dragostea mereu triumfătoare, aflată, în ritm de muzică şi dans, deasupra de bine şi de rău.

În ţara cu cel mai mare număr de filme din lume produse într-un an, peste 800 de titluri, cinematograful este spectacolul-rege, un adevărat fenomen de masă, proba sociologică cea mai concludentă, care atestă nevoia uriaşă a publicului obişnuit de a evada din prezentul ostil, de a găsi în „imaginile mişcătoare" hrana spirituală şi existenţială, iluzia cea de toate zilele, panaceul universal. Încă de

Scanned with CamScanner

la începuturile naşterii şi înfloririi cinematografului indian, această nevoie s-a dovedit a fi vitală, unii spectatori vizionând uneori acelaşi film, cum ne informează studiul lui Garga *The indian cinema* (1959), non stop, şi chiar zile la rând, cum este cazul unui surugiu, venit anume de foarte departe, care a asistat entuziasmat la 22 de reprezentaţii consecutive ale filmului muzical *Sirin Farhad*, unul din primele filme sonore indiene!

Această foame de iluzii a fost alimentată constant de melodrama cinematografică, gen care se pare că răspunde cel mai exact firii indiene, dar şi firii omeneşti în general, viaţa omului desfăşurându-se sub semnul unei existenţe mai mult sau mai puţin melodramatice. Cineaştii indieni au simţit, probabil, că acest gen este universal, dar şi că, în particular, indianul îl reprezintă cel mai bine. Nu întâmplător, unul din cei mai mari cineaşti indieni, Satyajit Ray, a putut să spună: „Raportul dintre singularitate şi universalitate, coexistenţa lor - iată ce caut să transpun în filmele mele"[66].

Dar *ce este melodrama*? Un amestec de sentiment şi presentiment, de dramă şi comedie, de puritate şi sacrificiu, de trăiri patetice, extreme, cauzate de situaţii-limită. Tema predilectă a melodramei este amorul, cu tot ce ţine de el, în special moartea şi nebunia. Deci ea e făcută din momente tari, din stări absolute, din poveşti incredibile, derulate însă egal, previzibil, tot timpul la superlativ şi pe suportul unei psihologii rudimentare, la graniţa dintre normal şi anormal. Poveştile melodramatice mai au încă un „cusur": faptele lor sunt complicate până la confuzie. De obicei, melodrama se identifică cu drama proastă. Bineînţeles, există şi excepţiile. De aceea, D.I. Suchianu putea să definească melodrama astfel: „Se numeşte dramă proastă aceea care cade în melodramă. Se numeşte dramă bună aceea care reuşeşte să se ridice până la superbele înălţimi ale melodramei"[67]. Ce este *Anna Karenina* lui Tolstoi dacă nu o astfel de superbă melodramă? De altfel, viaţa este un amestec ciudat de situaţii, fapte şi trăiri, ca şi melodrama, un amestec de genuri, deşi după originea numelui ea ar fi, aşa cum o cultivă indienii, o poveste cu cântec (*melos* = cânt, cântare). Dar indienii, de prin 1950, deci după cucerirea independenţei (15 august 1947), îşi mai numesc acest spectacol tradiţional şi *masala*, în limba hindi cuvântul desemnând mixtura de mirodenii ce dă savoarea bucătăriei indiene. Spectatorii

Scanned with CamScanner

indieni vor, deci, ca şi filmele pe care le văd să fie un fel de *masala*, să aibă adică de toate, să fie, cum spunem noi, românii, un fel de ghiveci.

Ar mai trebui, în fine, adăugat că în cele mai multe dintre cazuri, şi în special la indieni, ecuaţia melodramei conţine un element cheie, determinant în declanşarea şi structurarea întâmplărilor, şi anume legat de rolul primordial pe care îl are *religia*, prejudecăţile mistice în general. Dovadă că sentimentul religios, încărcat până la absurd de superstiţii, de codurile ingrate ale castelor, este prezent ca o obsesie în majoritatea covârşitoare a filmelor indiene, în comportamentul personajelor, în îmbrăcămintea lor, în decorul locuinţelor, în expresia artistică, sensibilă, ca atare.

De altfel, însuşi începutul cinematografului indian[68] stă sub semnul melodramei cu subiect religios sau mitologic, primele filme realizate de Phalke, cel dintâi regizor - producător (a înfiinţat întâia companie cinematografică indiană „Hindustran Film", realizând între 1913-1923 peste 30 de filme), numindu-se *Viaţa lui Crişna*, *Viaţa lui Budă*, *Viaţa lui Vişnu* sau *Luminile Asiei*, inspirat tot din viaţa lui Buda, acesta din urmă fiind primul film ce s-a bucurat de mare succes în Europa. Şi caracteristicile iniţiale s-au păstrat de-a lungul întregii producţii cinematografice indiene, evident, tot mai mari şi tot mai diverse. În 1925, de pildă, producţia coloniei era de 3-4 ori mai mare decât a Angliei, adică număra 108 filme, de toate genurile, de la filmele cu montări de mare amploare, în stil hollywoodian, la drame sentimentale, de la comedii la filme de aventuri. Firesc, dacă ne gândim la rolul „circului" în politica de stăpânire a „barbarilor"!

Desigur, apariţia filmului sonor a complicat lucrurile deoarece cinematografiile naţionale, înmulţindu-se, au apelat la limba proprie (azi, de pildă, filmele indiene sunt vorbite în 16 limbi oficiale), deşi limba *hindi* era cea principală. Dar faptul acesta n-a împiedicat dezvoltarea producţiei indiene de filme şi stilului ei, dimpotrivă, în 1956, bunăoară, India realiza 300 de filme (faţă de 250 ale Hollywoodului), având peste 4.000 de cinematografe, majoritatea spectatorilor (90%) fiind analfabeţi. Iar azi India realizează, cum am văzut, peste 800 de filme, adresându-se tot unui public în majoritatea lui ignorant. De aceea, chiar dacă de-a lungul anilor filmele şi-au diversificat tematica, ce poate fi redusă, de fapt, în linii mari, ca şi în

Scanned with CamScanner

cazul cinematografiei japoneze, al cinematografiilor asiatice, în general, la două direcţii principale: *filme cu subiecte vechi* (religioase, mitologice şi istorice) şi *filme cu subiecte moderne*, totuşi forma lor de comunicare, cu excepţiile de rigoare (cam 10 filme pe an), este *melodrama* (*masala*). Ea este forma cea mai accesibilă maselor, spectacolul cel mai generos, bogat în poveşti senzaţionale, saturat de kitsch şi pitoresc, oferind din plin soluţii de supravieţuire, terminându-se întotdeauna cu o faptă moralizatoare, pe gustul şi priceperea celor mulţi, aflaţi în aşteptarea iluziei absolute, Nirvana, la care se poate ajunge, iată, cu mare facilitate, în acest secol al prim-planului, prin „poarta" miilor de iluzii dăruite aproape pe gratis, de măria sa, cinematograful!

Trebuie însă arătat că, din fericire, cele 10 excepţii anuale au o influenţă covârşitoare asupra întregului, mai ales când valoarea lor este recunoscută de marile festivaluri internaţionale. Şcoala indiană de film nu se limitează numai la factorul cantitativ, la producţiile de serie ale cinematografului industrial, ci ea este în ultimă instanţă rezultatul acestor rare, puţine filme, care au putut crea o tradiţie, *tradiţia filmului social sau politic*. Regizori clasici ca Debaki Bose, Nitin Bose, P.C. Barua, K.A. Abbas, Bimal Roy sau mai moderni ca Satyajit Ray au impus şcoala indiană de filme pe plan internaţional cu creaţii de referinţă: de la *Puran Baghat* sau *Sita*, premiat la Veneţia în 1934, ale lui Debaki Bose, la filmele profund realiste, ce au influenţat neorealismul italian, ale scriitorului-regizor K.A. Abbas, cum ar fi *Copiii pământului*, inspirat de cumplita foamete din 1942; de la protestatarele filme ale lui Nitin Bose sau Bimal Roy, ca, de pildă, *Hamrahi* (în care e vorba de conflictul dintre un muncitor sărac şi un industriaş) sau vestitul *Doi acri de pământ* (1952), considerat *Hoţii de biciclete* al cinematografului asiatic, încununat cu premii la Cannes şi Karlovy Vary, la filmele lui Satyajit Ray, precum trilogia *Cântecul potecii* (medaliat la Cannes în 1956), *Neînvinsul* (Leul de aur, Veneţia 1957), *Lumea lui Apu* (1959) sau *Metropola* (Ursul de argint, Berlin, 1964); de la filmele lui Marinal Sen şi Aravidan la *Întoarcerea* lui Dasgupta, ce s-a bucurat de mari elogii la „Berlinala" din 1988; în sfârşit, de la *Salut, Bombay* de Mira Nair, încununat în 1988 la Cannes cu „Camera de aur", pentru *opera prima*, film de atitudine, o frescă zguduitoare a mizeriei şi debusolării copiilor străzii din aşa-zisa

Scanned with CamScanner

„lume a treia", la filmul *Drum spre nicăieri* de Goutam Ghosh (o condamnare puternică a preceptelor religiei brahmane, care impune sacrificii de vieţi omeneşti), operă ce a obţinut, tot în anul 1988, Marele premiu la Festivalul filmului de la Taşkent.

Şcoala indiană de filme, creată de aceste excepţii, „stimulate", indiscutabil, şi de uriaşa producţie de filme comerciale, influenţează, cum spuneam, însăşi dezvoltarea generală a cinematografului indian, antrenându-i pe producători să se adapteze la gusturi „internaţionale", să ajungă să realizeze, de pildă, după formula hollywoodiană, filme antisistem sau antistar! Există deci tentaţia de „europenizare" şi „americanizare", de a cuceri pieţele străine cele mai puternice! Pe de altă parte, şi acest lucru este cel mai important, excepţiile orientează vizibil marea producţie cinematografică indiană spre o viziune nouă despre viaţă, consecinţă a modernizării Indiei, a noii sale politici deschise către lume. E vorba de o tendinţă generală de emancipare socială şi politică, fapt ce se reflectă în filmul indian prin nevoia cineastului de a prezenta o realitate nouă sau, mai exact, o *atitudine nouă* faţă de realităţi, mentalităţi şi obiceiuri vechi. Această tendinţă a noului om indian de a rupe cu tradiţia, de a realiza „şocul viitorului", de a trăi ca om liber, eliberat de prejudecăţi milenare, se observă şi în noua modalitate cinematografică de a povesti. Chiar dacă formula de bază după care se structurează materialul epic rămâne melodrama, apare un element nou, de distanţare, cel al umorului rafinat, al ironiei, într-o dozare mai suplă, graţie unui ritm mai alert, un montaj mai modern.

Edificatoare pentru această nouă tendinţă sunt câteva filme, producţii mai recente (anii 1987 şi 1988) ale cinematografului indian, care au fost prezentate în selecţia Săptămânii filmului indian (Bucureşti, 1988). Astfel, *Parama* şi *Massey Sahib* sunt filme prin excelenţă politice, de atitudine, care se înscriu în frumoasa tradiţie a filmului social. Fără a se rupe total de formula clasică (*masala*), a specificului autohton, cel puţin prin subiect, prin intriga complicată, totuşi ele se impun prin sobrietatea şi gravitatea problematicii pe care o abordează. Astfel *Parama* - după numele eroinei principale (de altfel mai toate filmele indiene au ca titlu nume proprii), marchează o dată în cinematografia indiană. Încălcând un tabu, regizoarea

Scanned with CamScanner

Aparna Sen (care semnează şi scenariul filmului) atacă frontal o temă „interzisă" de religie, de legile castelor: scoaterea femeii de sub tutela bărbatului, dreptul ei la viaţă, la o existenţă independentă. Filmul are ca temă, aşadar, *condiţia femeii* indiene, bulversând multe din tabuurile tradiţionale. *Parama* începe ca o întreţinută şi sfârşeşte prin a-şi hotărî singură soarta, anii care urmează aparţinând unui mod nou de a trăi: îşi găseşte o slujbă şi cu toate că are un modest salariu de 600 de rupii lunar, totuşi pentru ea, care nu muncise niciodată, aceşti bani sunt ca un simbol al libertăţii („N-am câştigat niciodată atâţia bani", zice fericită Parama). Dar calea prin care eroina ajunge la această hotărâre radicală nu este una socială, nu seamănă cu emanciparea eroinei lui Martin Ritt din *Norma Rae* (1979), de pildă. Parama îşi obţine independenţa pe altarul curat al iubirii. Ea iese din condiţia de sclavă - temă pe care un film ca *Rao Sahib* (regia: Vijaya Mehta) o prezintă în chip zguduitor - pe calea dragostei. Dacă Norma îşi conştientiza condiţia cu ajutorul unui sindicalist, Parama îşi datorează emanciparea sa unui artist, de care se îndrăgosteşte fără să-şi dea seama. „Greşeala" ei este de a-şi înşela un soţ atotstăpân, sigur pe el, care o trata ca pe un obiect casnic, în spiritul unui inuman cod al familiei impus de tradiţie.

În filmul *Rao Sahib*, de exemplu, aflăm la ce umilinţă este supusă femeia indiană. În primul rând, ea este cumpărată de bărbatul care vrea să se însoare, aşa cum face şi eroul filmului *Massey Sahib*, care îşi cumpără soţia cu 75 de rupii! Apoi, dacă tânăra soţie rămâne văduvă, ea este, pur şi simplu, pedepsită (deşi nu are nici o vină pentru moartea soţului), fiind rasă pe cap, trebuind să poarte un costum „însemnat", deosebit de al celorlalte femei, şi să intre sub protecţia unui bărbat. Mai mult, ni se arată că iubirea însăşi este un sentiment derizoriu, nedemn de un „adevărat" bărbat! Rao Sahib este un intelectual, cu studii în Anglia, şi chiar dacă are oroare de metodele barbare cu care este tratată protectoarea sa, Radhaka, tânăra văduvă, eroina filmului, pe care pare că o iubeşte, totuşi mai puternice sunt sentimentele religioase, prejudecăţile tradiţionale înrădăcinate în el! Iubirea nu este nimic faţă de contemplarea mistică, faţă de lenea, pasivitatea, comoditatea şi lipsa de obligaţii oferite de un cod „moral" tradiţional. Insensibil la cele lumeşti, la dragostea femeii, incapabil să o mărturisească pe a sa,

Scanned with CamScanner

Rao Sahib se cufundă în lectură, ca simbol al neputinţei de a acţiona, de a face cel mai elementar gest bărbătesc. Filmul aminteşte până la un punct de *Maitreyi*, fiind însă un fel de replică „inversă" la romanul lui Mircea Eliade.

Pentru Parama, în schimb, iubirea înseamnă foarte mult. Ea este poarta către lume, acel dialog viu al comunicării adevărate, pe care nu o cunoscuse încă. Viitorul ei iubit, un artist fotograf de origine indiană, venit din America pentru o întâlnire de familie, „descoperă" fotogenia Paramei şi-i cere permisiunea să o fotografieze. Întâlnirile lor în acest scop devin tot mai dese şi mai secrete. Prin Rahul Roy, cum îl cheamă pe tânărul fotograf, Parama începe să-şi vadă adevărata sa condiţie. El îi deschide ochii şi o învaţă „să trăiască periculos", aşa cum îi şi spune când o îndeamnă să-l urmeze pentru a trece un pod aerian ce-i punea în primejdie viaţa. Deşi iubirea dintre cei doi mai prezintă o reminiscenţă melodramatică, totuşi, aici importantă este funcţia ei dialogală, cognitivă şi eliberatoare. Eroina, după plecarea iubitului (care se dovedeşte a fi un aventurier, sfârşind la închisoare pentru trafic de droguri), reuşeşte să se rupă de povara fatalei iubiri şi să vadă în ea o cale către sine, către cunoaşterea lăuntrică, din interior, a condiţiei sale existenţiale. Dar Parama, iubind, nu-şi sacrifică familia, n-o trădează, continuând să fie devotată copiilor, pe care îi ajută la lecţii şi îi duce la şcoală. Ea însă se descoperă deodată pe sine şi vrea să devină *om*, să trăiască prin ea însăşi, prin propriile puteri, să fie pe propriile ei picioare, să nu mai depindă ca o sclavă, brutal, de banii şi puterea socială a soţului ei şi, implicit, vrea să stabilească altfel de relaţii între el şi ea, în primul rând de *egalitate*.

Această emancipare a Paramei se produce gradat, cu o înţelegere deosebită a psihologiei femeii indiene; e ca o trecere de la necunoscut la cunoscut, un fenomen complex pe care îl numim, în astfel de cazuri, procesul conştientizării. Tema profund politică a acestui film este slujită, cel puţin în prima parte, de un ritm alert, de mijloace de expresie foarte moderne deci, cum ar fi filmările în stil „video-clip", stil impus de ideea radiografierii eroinei, de cine-ochiul cineastului care - prin aparatul de fotografiat al lui Rahul - pătrunde în fiinţa, în conştiinţa Paramei, „ţintind-o" continuu ca sub focurile unei arme de tir. Tot acest „spectacol" de prim-plan este dublat de *flash-back*-uri, de

Scanned with CamScanner

introspecţiile eroinei, care se reîntoarce mereu în copilăria sa marcată de relaţiile ciudate cu o mătuşă, ca apoi, în final, filmul să aibă alura unui documentar de natură psihologică. *Parama* este totodată şi o încercare de folosire a *elipsei*, deşi cu rezultate slabe, acest procedeu al artei lipsind aproape cu desăvârşire din filmul indian, bazat pe repetiţii abuzive, pe reluări ale povestirii, pe replici şi elemente vizuale care trebuie să lămurească explicit acţiunea. Această concreteţe a discursului cinematografic este cerută, în special, de filmul comercial, de regula *masalei*, care se adresează unui public neinstruit, maselor de spectatori, pe înţelesul lor elementar. Şi *Parama* utilizează, în partea a doua mai ales, această formulă, probabil pentru a-şi generaliza mesajul, pentru a-l face mai accesibil.

Massey Sahib însă (scenariul şi regia sunt semnate de Pradip Krishen, imaginea aparţine lui R.K. Bose, iar în rolul principal joacă un excelent actor, Raghuvir Yadav), este un film sobru, fără înfloriturі, ca un zguduitor documentar. Pentru că el se vrea un *document politic* al Indiei coloniale. Acţiunea se petrece în 1929 în India centrală. Eroul, Francis Massey, datorită cunoştinţelor sale de limbă engleză, lucrează ca dactilograf într-unul din birourile comisarului englez însărcinat cu administrarea districtului Seopore. Massay este un tânăr inimos, cinstit, bun, vesel, cam lăudăros, fiindcă el este un Sahib (domn) faţă de ceilalţi indieni, dar păgubos şi ghinionist din cale-afară; până şi rudele nevestii sale, pe care o cumpără, cum spuneam, cu 75 de rupii, îl jupoaie de bani şi de haine (episodul este de un comic antologic!). Sub acest semn al generozităţii stau toate acţiunile eroului, inclusiv sustragerea unui raport din actele oficiale aflate în arhiva comiariatului pentru a-l ajuta pe un bătrân, vecin de-al său, să-şi capete drepturile. Massey e plin de iniţiativă la locul de muncă, dar toate ideile sale de bine, cum ar fi soluţia pe care i-o dă şefului său de a face rost de bani pentru continuarea construirii unei şosele (simbol al binefacerii colonialiste) în jungla indiană, se termină prost pentru el. O dată este dat afară, apoi, când, voluntar, într-un chip ingenios, reuşeşte să adune oameni pentru a lucra la terasarea şoselei, este acuzat de furt. La toate acestea se adaugă şi o nefericită altercaţie cu vecinul său, pe care, furios că, în ciuda binelui făcut, nu vrea să-l ajute să-şi recapete soţia, îl doboară la pământ, bătrânul se loveşte la cap şi moare, faptă pentru

Scanned with CamScanner

care Massey este judecat şi spânzurat în anul de graţie 1931, cum ne informează insertul final.

Tragica poveste a acestui om inteligent, înzestrat, devotat binelui public, este prezentată de Pradip Krishen cu o deosebită artă a amănuntului, cu o extraordinară fineţe a înţelegerii raporturilor dintre oameni, dintre băştinaşi şi stăpânitori, extrem de civilizaţi, dar cu legea de fier în mână ce nu le îngăduie să fie în nici o situaţie omenoşi. Massey este simbolul indianului capabil, victimă a situaţiei politice a ţării. „Gafele" sale, făcute în numele binelui, sunt sancţionate de o lege nedreaptă, de o atitudine nedreaptă, aceea a şefului său care îl acuză de furt, cauză ce-l face pentru prima oară pe Massey să-şi iasă din fire şi îl împinge spre gestul nefericit care a dus la accidentul fatal. Serviciile sale nu mai contează în balanţa judecăţii. Stăpânul îl părăseşte şi degeaba Massey - printr-un excelent *for-back* regizoral - şi-l închipuie venind la el la închisoare şi aducându-i „salvarea"!

Un film tulburător, o pagină zguduitoare a unei felii de viaţă colonială aduse în prim-plan! Este poate cel mai sobru şi măsurat film indian pe care l-am văzut, în care atitudinea politică, acuzarea cineastului, nu este explicită, ca în melodramele cu subiect social. Relaţia dintre Massey şi şeful său, de pildă, este foarte complexă. Stăpânul nu este un negativ, prezentarea lui merge până acolo încât şi el este văzut ca o victimă a istoriei: deşi ţine la Massey şi-l crede nevinovat, totuşi datoria înainte de toate. Mai absurzi şi mai hapsâni decât acest străin sunt, indiscutabil, rudele soţiei lui Massey, tatăl şi fratele ei, care, pentru bani, îl prinde pe erou (ce se ascunsese, de frică, după accident) şi-l dă pe mâna poliţiei. Nimic nu este deci schematic în acest film, totul are greutatea şi forţa de document a vieţii, complexitatea ei, care nu împarte simplist lumea în victime şi călăi, sugerând chiar că uneori victimele îşi merită soarta! În ecuaţia unei asemenea realităţi nu intră nici măcar religia, nici măcar codurile înrobitoare ale tradiţiei, care sunt mult prea mărunte faţă de miza istoriei! De aceea, filmul *Massey Sahib* nu conţine nimic spectaculos şi comercial în el, substanţa şi haina lui au măsura şi valoarea adevărului, permanenţa şi empatia actualităţii estetice.

Dimpotrivă, într-o *masala* cinematografică tocmai aspectele sacre, religioase, devin elemente principale de decor, elemente pitoreşti, „recuzită" specific naţională! *Sindhu şi Bhairavi* şi

Scanned with CamScanner

Rajlakshmi sunt astfel de melodrame specific indiene, adică poveşti cu cântece desfăşurate într-o ambianţă mistică, pe fundalul unui comportament tradiţional, sub prezenţa apăsătoare a obiceiurilor arhaice, a codurilor milenare, deşi în prim-plan se află dragostea şi sacrificiul pentru ea. Realizate în plasa filmelor de atitudine, aceste pelicule sunt însă un fel de compromis între vechi şi nou, dar şi un model de ceea ce înseamnă arta complicării subiectului, a sofisticării şi alambicării voluptoase a intrigii! În *Sindhu şi Bhairavi* (scenariul şi regia: K. Balachander) se ajunge la un final înecat în lacrimi artificiale după un adevărat slalom epic, Sindhu şi Bhairavi fiind amanta şi respectiv soţia unui cântăreţ sacru, amândouă sacrificându-se pentru arta şi fericirea lui. Sacrificiul amantei, de pildă, e atât de mare încât ea îi dăruieşte Bahairaviei copilul făcut cu el întrucât Bhairavi, soţia lui, nu putea avea copii! Povestea bis a subiectului ar fi desigur comică. Dar chiar şi povestea numărul unu are o tentă umoristică. Deşi melodramatică, ea este uşor ironizată de cineast. Nici el nu mai crede în astfel de întâmplări. Mai mult, K. Balachander se foloseşte de un element tradiţional - muzica - pentru a pune o problemă socială şi politică foarte actuală: bariera limbilor şi a castelor. Muzica pe care o creează cântăreţul sacru („J.K.B") este pentru iniţiaţi, fiind cântată într-o limbă elitară, inaccesibilă publicului larg. Sindhu, care este spectatoare la unul din insuccesele sale, prilej cu care se cunosc, îi propune să cânte în limba *tamil*, accesibilă maselor, ea oferindu-se să-i traducă texele din *hindi* în *tamil*, ceea ce ar duce la ruperea barierei dintre unele caste. Şi aici, deci, se abordează o temă tabu, deşi mijloacele folosite sunt cele ale melodramei artificiale.

O temă tabu atacă şi filmul lui Praveen Nischol *Rajlakshmi*, o *Damă cu camelii* indiană. „Europenizarea" are însă toate ingredientele bucătăriei tradiţionale. Filmul este un kitsch fără cusur. Totul este de un roz desăvârşit. Pentru „marginali" un astfel de film creează iluzii perfecte. Totul este frumos. Actorii sunt talentaţi şi foarte fotogenici. Costumele sunt frumoase. Cântecele şi dansurile la fel. Acţiunea se petrece în general în „lumea bună", a stăpânilor, a şefilor de caste. De obicei, problemele sociale sunt ascunse după paravanul iubirii, care leagă firele şi dezleagă noduri le într-un *happy-end* mult aşteptat şi mult pregătit. Nici un fel de ambiguitate estetică, nici o elipsă, confuziile sunt voite şi depănate cu răbdare,

Scanned with CamScanner

ca să înţeleagă toată lumea. Povestea tinerei Rajlakshmi, constrânsă să-şi schimbe identitatea datorită condiţiilor mizere în care trăia familia sa, şi toate avatarurile prin care trece, sacrificiile pe care le face pentru a-şi recuceri iubitul etc. sunt de domeniul incredibilului! Şi eroul din *Cele două vieţi ale lui Mattia Pascal* (1986), filmul lui Monicelli după Pirandello, experienţă de excepţie a artei filmului, la care vom reveni, îşi schimbă identitatea, fiind „mort" pentru consătenii lui şi, deci, „înmormântat", aşa cum procedează şi mama lui Rajlakshmi, care îşi „îngoapă" fiica, pentru a i se pierde urma, pentru a uita ea însăşi că a făcut din propriul ei copil o curtezană! Dar dacă la Monicelli ironia, firescul şi voluptatea spectacolului existenţial sunt tot timpul prezente, în filmul indian, în schimb, nu se urmăreşte decât mişcarea coardei lacrimogene a spectatorului. Golgota pe care o urcă eroina şi calea repurificării, a pocăinţei ei, a revenirii la condiţia sa umană prin sacrificiu, dublat de sacrificiul iubitului care o îndrăgea din copilărie şi care, regăsind-o, o iartă, dându-şi seama de adevăratul ei suflet şi declarându-i dragoste eternă, sunt realizate în cheie melodramatică întrucât se speră ca mila şi compasiunea faţă de soarta eroinei să aibă un puternic efect de *catharsis*.

Şi probabil că toate poveştile indiene, popularizate de magica artă a cinematografului, au acest efect purificator şi pilduitor, altfel n-ar face parte, ca o a doua lor natură, din viaţa atâtor milioane de spectatori. Deşi complicate până la artificiu, aproape imposibil de povestit, ele dau impresia de viaţă, de adevăr melodramatic al existenţei, având în plus şi soluţia ieşirii din labirint, iluzia fericirii prin iubire. Filmele de atitudine însă, fără să demitizeze total acest „suport" moral, vin să-i adauge o soluţie reală, speranţa muncii şi a schimbării, o cale mai apropiată deci de cunoaşterea realităţii şi a adevărului, mai apropiată de acţiune.

Şi arta filmului îşi continuă drumul

„Cine sunteţi voi? Nimeni. Noi suntem urmaşii lui Michelangelo". Aceste cuvinte le strigă Mattia Pascal mulţimii pestriţe de la Cazinoul din Monte Carlo, lumii înseşi de fapt, amestecate şi necunoscute, căreia îi opune lumea, atât de cunoscută, din care se trage el,

Scanned with CamScanner

invocând una din rădăcinile sale cele mai strălucite! Această lume necunoscută deci să nu uite că eroul lui Pirandello - Monicelli e urmaşul unei tradiţii culturale copleşitoare, fără egal: cultura italiană, una din cele mai originale pe care le-a creat geniul omenesc. O cultură originală şi unitară, puternică şi profundă, vastă şi vie. O reconfirmare - dacă mai era cazul! - a acestui neasemuit fapt a constituit-o constelaţia de mari filme, producţii ale ultimilor ani, dintre care câteva capodopere, prezentate, în toamna lui 1987, în cadrul „Zilelor filmului italian" la Bucureşti.

Strigătul lui Marcello Mastroianni, care îl joacă pe Mattia, trebuie interpretat înainte de toate ca strigătul cinematografului italian adresat cinemondului. Pentru că azi în lume, cel puţin în lumea cinematografică occidentală, singura *şcoală* care îşi respectă acest prestigios nume, care găseşte posibilităţi să creeze sistematic opere de artă, care nu abdică nici o clipă de la condiţia sa de şcoală, ce presupune mai ales slujirea şi apărarea artei filmului, este, într-adevăr, cinematograful italian. Din cele aproximativ 4.000 de filme care se produc anual în lume, un număr infim de pelicule mai reprezintă arta filmului, iar dintre acestea cea mai mare parte aparţine şcolii italiene, cineaştilor săi. Arta filmică a devenit tot mai mult, în împărăţia industriei cinematografului, a mass-mediei în general, o insulă izolată, asemenea celei „imaginare", dar cât de reale, insule Eri din Marea Ionică spre care călătoresc (imaginar) eroii din *E la nave va* (*Şi nava îşi continuă drumul*), care reprezintă culmea creaţiei lui Fellini, o adevărată *ars filmica*!

Mai mult, arta filmului a devenit, cum îşi construieşte Fellini metafora în următorul său film, *Intervista* (*Interviul*), încununat în 1987 cu Marele premiu la Moscova, o Arcă în primejdie! Sugestia de Potop, la Arca lui Noe şi la agresiunea filmului comercial, a televiziunii asupra artei filmului este aici extrem de clară: spre final, grupul de cineaşti, protagonişti ai filmului, aflaţi într-un cadru scenografic ce aminteşte de *La dolce vita*, este surprins de o ploaie torenţială, un adevărat potop; nevoit, se adăposteşte sub o prelată de plastic, ca într-o arcă; o mare de antene de televiziune, ce se dovedesc a fi, într-un cadru următor, „suliţele" unei armate de „piei-roşii", se abat apoi asupra celor adăpostiţi în improvizata şi fragila arcă!... Dar

Scanned with CamScanner

potopul trece, trece şi „invazia", şi cineaştii-naufragiaţi supravieţuiesc. „Piei roşii" - filmul comercial; suliţele - antene de televiziune înfipte în arca cinematografului - mass-media, sunt simboluri ale primejdiei care ameninţă tot mai violent arta filmului. Însă viziunea lui Fellini faţă de acest fenomen este una ironică. Detaşarea sa este evidentă tocmai prin sistemul de convenţii - la vedere - al artei sale, care şi-a continuat drumul în ciuda oricărui obstacol obiectiv. Fellini pare să ştie ca nimeni altul că arta filmului a stat întotdeauna într-un *raport de recesivitate* faţă de industria cinematografului, şi nu numai faţă de ea, în sensul că, aşa cum ar fi spus Mircea Florian, a venit mereu din urmă şi şi-a impus punctul de vedere al valorii.

Şi acum, ne demonstrează Fellini, arca cinematografului-arta filmului pare mai ameninţată ca niciodată, dar în realitate, prin marii ei împătimiţi, „nava" îşi continuă drumul. Acesta şi este în fond înţelesul adânc al titlului *E la nave va*, pe care povestea filmului ni-l traduce exact: nava, părăsită de toţi, pare că se scufundă odată cu reporterul, personaj resoneur, adus în film din lumea mass-mediei, dar un aparat de proiecţie, jumătate în apă, mânuit de un împătimit al filmului şi al artei continuă solitar să proiecteze imagini cu marea regină a operei, Emeea Tetua alias Maria Callas. Oare aparatul, proiecţionistul, ecranul vor fi înghiţite şi ele de ape? Senzaţia de catastrofă iminentă e puternic creată, ca, deodată, în final, să vedem că toată această „poveste adevărată" este în realitate o înscenare, un mare spectacol fellinian, că marea e o mare de plastic şi că nava însăşi e un decor uriaş fixat pe un ingenios mecanism tehnic ce permite legănarea ei! Temerarul proiecţionist este „salvat", deci, de convenţia estetică şi, prin urmare, arta sau nava sau arca filmului îşi continuă drumul... Dar nu orice drum, ci drumul speranţei, aşa cum şi ultimul cadru al *Interviului* este spotul de lumină al speranţei pus asupra Omului, un personaj-clown care se pregăteşte de spectacol. *Speranţa*, cu care îşi terminase şi o altă capodoperă a sa, *La dolce vita* , prin acel stop-cadru final pe chipul adolescentei, ca simbol al unei noi lumi incompatibile cu lumea lui Marcello, ziaristul decăzut, îşi continuă, deci, drumul fellinian, drumul artei, marii arte.

Scanned with CamScanner

De altfel, istoria cinematografului italian este o confirmare a faptului că, prin aportul unor mari cineaşti, a unor curente de avangardă, arta filmului, ca artă a speranţei, şi-a continuat nestăvilit, deşi recesiv, minunatul drum. În ciuda direcţiei dominante a cinematografului comercial, a producţiilor grandilocvente, fie din perioada de aur a Marelui Mut peninsular, anii 1912-1915, fie din diferitele faze ale perioadei sonore a cinematografului, arta filmului italian s-a identificat întotdeauna cu speranţa, a trăit prin suflul ei, fiind mereu de partea celor „mulţi şi obidiţi", de partea sensurilor umaniste ale omenirii. De la vestitul *Pierduţi în beznă* (1914) al lui Nino Martoglio, atât de apreciat de Umberto Barbaro, la neorealismul anilor '50, un curent neobişnuit de prolific în capodopere (*Roma, oraş deschis*, *Hoţi de biciclete*, *Miracol la Milano*, *Paisa*, *Nu e pace sub măslini*, *Roma orele 11*, *Atenţie, bandiţi!*, *Pământul se cutremură*, *De doi bani speranţă*, *La strada*, *I Vitelloni* sau *Nopţile Cabiriei*) şi de aici la filmul politic al anilor '70, marcat de operele de referinţă ale unor cineaşti precum Elio Petri, Petro Germi, Damiano Damiani, Francesco Rosi, Dino Risi sau Florestano Vancini, prezent în selecţia „Zilelor filmului italian" cu o creaţie politică tulburătoare *Zăpada din pahar* (1986), realizat cu o fineţe şi o ştiinţă a emoţiei desăvârşite, pe măsura delicatului subiect: povestea unei familii de oameni simpli în drumul modestei lor emancipări, „Zăpada din pahar" (îngheţata nevoiaşului) fiind simbolul purităţii în sărăcie. Acolo unde căutările au dat rezultate, acolo unde arta unor Visconti, De Sica, De Santis, Rossellini, Lizzani, Vergano, Zavattini, Rotunno, Fellini, Monicelli, Antonioni, Di Palma, Scola, Bertolucci etc. a triumfat, a fost prezentă şi speranţa ca dimensiune consubstanţială marii arte, fiinţei umane în general, nevoii ei de echilibru, de adevăr, de identitate. Căci speranţa stă numai în *identitatea* fiinţei, în acel principiu eminescian cu numele de Archaeus. O remarcabilă demonstraţie estetică face în acest sens şi Mario Monicelli prin eroul său din filmul *Cele două vieţi ale lui Mattia Pascal*, ecranizare a romanului lui Pirandello, *Răposatul Mattia Pascal*. Mattia e Omul care caută fericirea, dar ea nu poate fi găsită prin dedublare. Monicelli demonstrează tocmai imposibilitatea dedublării fiinţei, o temă faustică şi romantică tratată aici însă cu tot fastul specificului italian, cu tot pitorescul unei spiritualităţi care

Scanned with CamScanner

adună în ea parcă întreaga măreţie şi decădere a omului. Boemia, căutările, rătăcirile lui Mattia, toată experienţa sa de viaţă, care stă sub semnul Norocului, un joc al sorţii, un joc al vieţii şi al morţii, un joc al dragostei de fapt, nu sunt decât calea omului către sine, către identitatea eului, ca singura cale spre idealul fericirii umane. De aceea strigătul lui Mattia, de care vorbeam mai sus, are ceva măreţ şi totodată ridicol în el, stârnind compasiune pentru omul care vrea să-şi depăşească condiţia, *să fie* şi *să nu fie* în acelaşi timp, asemenea lui Archaeus, lucru posibil de realizat, aşa cum am arătat în capitolul întâi al studiului de faţă, numai în împărăţia artei. E o încercare donquijotescă în fond, o ispită diabolică, în „eşecul" căreia stă tocmai regăsirea identităţii fiinţei, a condiţiei sale lumeşti.

Dar strigătul lui Mattia are şi o altă semnificaţie, poate şi mai profundă. În plan estetic, cuvintele lui implică ideea că filmul este *urmaşul* direct al artelor plastice, literaturii etc., dovadă valoarea atât de ridicată a filmelor reprezentative ale şcolii italiene de cinema, implicit a selecţiei prezentate la Bucureşti. Această valoare se explică mai ales prin aceea că cineaştii italieni au conştiinţa faptului estetic în gradul cel mai înalt: ei sunt moştenitorii unei culturi extraordinare şi, ca atare, cu fiecare film trebuie să reconfirme acest lucru. Mai mult, să reconfirme că filmul este arta care a *asimilat* total această cultură milenară! Din acest punct de vedere, indiscutabil, cinematograful italian, prin ceea ce a dat el mai de preţ, a stat şi stă mereu în avangardă. În avangarda speranţei, aşa cum am văzut, a celor mai nobile mesaje umaniste, dar şi în avangarda conştiinţei estetice, respectiv a artei propriu-zise a filmului, influenţând considerabil mişcarea cinematografică mondială şi să ne gândim doar la neorealismul care a înrâurit profund filmele curentului *Free Cinema* sau pe cele ale *Şcolii newyorkeze*. Dar cu fiecare creaţie majoră, cu fiecare personalitate creatoare, cinematograful italian a înrâurit şi înrâureşte sensurile şi direcţiile de dezvoltare ale artei filmului, marcând o nouă şi încă o nouă dată în istoria celei mai tinere muze.

Aşadar, specificul şcolii italiene de cinema, experienţa pe care ea o aduce în peisajul cinematografului mondial, sunt date de caracterul dominant cultural, intelectual, rafinat (uneori până la decadenţă) al

Scanned with CamScanner

operelor sale. Încă din primii ani ai naşterii cinematografului, această şcoală a confirmat, pe de o parte, că ea este *rezultatul direct* al unei uriaşe moşteniri culturale, iar, pe de altă parte, că filmul este o artă de sinteză a tuturor mijloacelor de expresie. Dovadă că cinematograful italian s-a ivit deodată *matur*, s-a consolidat de la început ca şcoală. Doar un întreg precinematograf, o întreagă protoistorie stătea în spatele său: de la cultura romană, asimilând-o pe cea greacă, la valorile Evului Mediu şi la Renaştere, şi de aici până la valorile secolului trecut şi ale celui actual, culminând, în primii ani ai săi, cu participarea directă a celui mai special şi total reprezentant al geniului latin, scriitorul Gabriele d'Annunzio, de opera şi contribuţia căruia se leagă cele dintâi mari filme ale cinematografului italian. Noul mijloc de expresie a fost, deci, pus „în priză directă" cu marea cultură peninsulară încă din zorii apariţiei sale. Epoca de aur a filmului mut italian, din anii '10 ai secolului, a impus un stil, o cultură, a pus bazele esteticii filmului, a înrâurit considerabil toate cinematografiile lumii, în primul rând pe cea americană, a introdus star-sistemul, deschizând calea industrială a cinematografului.

Istoria filmului italian începe, deci, prin crearea de capodopere, cu numeroase filme de mare succes internaţional, printre ele - realizate, cum spuneam, între anii 1912-1915 - memorabile fiind *Ultimele zile ale oraşului Pompei* şi *Căderea Romei*, în regia lui Luigi Maggi, *Quo Vadis* şi *Sclavii Cartaginei* de Ambrosio, *Ierusalimul liberat* şi *Messalina* de Guazzoni, *Spartacus* şi *Iulius Cezar* de Pasquali, *Odiseea* şi *Infernul* de Giuseppe de Liguoro, *Siegfried* şi *Parsifal* de Mario Caserini, *Căderea Troiei* şi *Cabiria* de Pastrone (alias Piero Fosco), acest din urmă realizat în colaborare cu d'Annunzio, ca şi o serie întreagă de alte ecranizări după operele sale (*Fiica lui Jorio*, *Corabia*, *Gioconda*, *Făclia sub obroc* etc.), ca din nou *Pompeiul* lui Bulwer Lytton să fie ecranizat de Ambrosio, cu un buget de peste un milion de franci aur, apoi o nouă versiune a lui *Quo Vadis* în regia lui Guazzoni etc[69].

Dar cinematograful italian, deşi a impus moda regiilor monumentale, care îi va influenţa puternic pe americani, în primul rând pe Griffith, nu se mărgineşte, cum observăm, numai la

Scanned with CamScanner

redimensionarea filmică a actualităţii romane, aducând-o pentru întâia oară în prim-plan, el apelează cu succes la tot ce a produs mai de preţ cultura universală, geniul uman, la operele lui Homer, Dante, Shakespeare, Tasso, la *Biblie*, la Ponson du Terrail, la Schiller, Manzoni, Sienkiewicz etc... Prin urmare, punctul de plecare epic este foarte puternic racordat la actualitatea estetică. Cât priveşte montarea, decorul, costumele, întreaga istorie a artelor plastice îşi dă mână să reînvie pe pelicula de celuloid perioade însemnate din existenţa omenirii. Totul se vrea şi este monumental, de o rafinată complexitate. Aceste mari ambiţii au atras după ele, evident, dezvoltarea limbajului cinematografic, a decupajului. Pastrone şi echipa sa, bunăoară, s-au folosit pentru prima dată, în *Cabiria*, de *travling*, *contre-jour*, *clar-obscur*, *prim-plan* şi *gros-plan*, de montajul paralel etc. De asemenea, preocuparea pentru realism, ca în cazul *verismului* practicat de un Martoglio nu numai în *Pierduţi în beznă*, ci şi în *Thérese Raquin* (1915), întâia ecranizare a romanului lui Zola, a determinat apariţia unei alte experienţe cinematografice, făcând ca filmările în studiu să alterneze armonios cu cele din exterior.

Acest *start* remarcabil, fără egal, al cinematografului italian a fost reconfirmat cu fiecare etapă ulterioară din istoria sa, cu fiecare mare cineast al ei. „Strigătul" lui Mattia poate fi sesizat în oricare din capodoperele de ieri sau de azi ale acestei şcoli. Mai mult, cele două sensuri ale sale se ridică actualmente la configurări estetice de un rar rafinament intelectual. Lucru vizibil, înainte de toate, prin acele creaţii care aduc omagiul lor artei filmului, începuturilor sale fulminante. Aşa este filmul *Bună dimineaţa, Babilon* (1966), al fraţilor Taviani, unde creaţia montărilor monumentale, „babilonice", tip Pastrone, având drept liant destinul a doi meşteri-artişti italieni ce ajung la Hollywood pentru a lucra la decorurile *Intoleranţei* (1916) lui Griffith, este evocată în tradiţia marilor arhitecturi ale Evului Mediu. Acelaşi omagiu îl aduce şi filmul lui Fellini, *Şi nava îşi continuă drumul*, unde în zece minute de proiecţie, cât durează secvenţa îmbarcării, ni se prezintă *in nuce* întreaga istorie a limbajului cinematografic, de la imaginea alb/negru şi tăcerea absolută, subliniată de inserturi, la sonor şi culoare. Nemaivorbind de *Interviul* său, care este un portret al autorului însuşi, al „filmului în film", ca şi al cetăţii

Scanned with CamScanner

cinematografului italian „Cinecittà". Pe de altă parte, acest rafinament estetic de care vorbim poate fi observat prin chiar stadiul cel mai înalt la care a ajuns arta filmului, artă de sinteză, împlinire a visului dintotdeauna al artistului, a acelei wagneriene îmbinări de operă şi dramă (*Gesamtkunstwerk*). Împlinirea rezultată fie pe calea spectacolului fellinian, a distanţării complexe, ca în *Şi nava îşi continuă drumul*, fie pe calea parabolei politice, a ironizării ritualului puterii, a sistemului din care nu se poate evada, ca în filmul lui Ermano Olmi *La mulţi ani Doamnei* (1987), povestea unui picolo chemat să servească la o aniversare princiară, la care sunt invitaţi, ca de obicei, nobili şi figuranţi, scriitori şi savanţi, cineastul demontând, ca într-o demonstraţie matematică, un întreg mecanism social, ce îl include şi pe tânărul erou, nevoit să rămână aici definitiv, într-o libertate aparentă, asemenea buldogului care îl prinde în încercarea lui de a evada din sistem, fie, în fine, pe calea cea mai elevată, aleasă de un Francesco Rosi sau Franco Zeffirelli, care, prin *Carmen* (1983) şi respectiv *Otello* (1986), au dus arta filmului - refăcând un itinerar cultural impresionant - la expresia ei superioară, totală, adunând unele din cele mai mari forţe artistice mondiale actuale şi făcând ca artele tradiţionale să trăiască într-o sinteză inedită, în limba universală a capodoperei absolute.

Această minunată direcţie, care a deschis o nouă eră în arta filmului, dusă deja la strălucire de cineaştii italieni, este o reconfirmare a valorii uneia din cele mai originale şi complete şcoli de cinema din lume, o şcoală pe cât de specifică, pe atât de universală. Prin experienţa ei mai ales, nu încape nici o îndoială, arta filmului, arta speranţei - ca expresia cea mai vie a Civilizaţiei prim-planului - îşi continuă drumul.

Scanned with CamScanner

VI. Sociologia actualităţii şi a spectacolului cinematografic

Pentru scopul final al lucrării noastre, credem că nu este lipsit de interes să amintim aici câteva din argumentările principale prin care cel mai mare pionier al sociologiei spectacolului modern - l-am numit pe Jean-Jaques Rousseau - a intrat în istoria gândirii ca un negator vestit al spectacolului în general şi al spectacolului teatral în special. Iar dacă el ar fi cunoscut şi fenomenul cinematografic, nu ne îndoim că din sfera sa şi-ar fi ales argumentul suprem al atitudinii sale atât de critice!

Să vedem acum, în chintesenţă, urmărind logica lui Rousseau, ce ne-a îndreptăţit să facem o asemenea supoziţie. Răspunsul polemic al lui Rousseau, la ideea lui d'Alembert - exprimată în articolul *Geneva* din volumul VII al faimoasei *Enciclopedii*, monument al filosofiei luministe, editată în 35 de volume (1751-1780), sub conducerea lui Diderot - de-a se înfiinţa un teatru în acest oraş, începe, firesc, după un necesar preambul, cu o avalanşă de întrebări, primele două sunând aşa: „Spectacolele sunt bune sau rele în sine? Se pot împăca ele cu bunele moravuri?"[70]. Şi imediat aflăm că „un spectacol este o distracţie; şi dacă-i adevărat că omul are nevoie de distracţii, veţi recunoaşte că ele sunt îndreptăţite numai în măsura în care sunt necesare şi că orice distracţie inutilă reprezintă un rău pentru o fiinţă cu o viaţă atât de scrută şi al cărei timp e atât de preţios".

Oricine poate constata apoi că „deprinderea de a munci face insuportabilă inactivitatea şi că o conştiinţă împăcată pierde gustul plăcerilor uşuratice; nemulţumirea de sine, povara trândăviei, uitarea înclinaţiilor simple şi firesti creează în schimb necesitatea imperioasă a unei distracţii ieşite din comun. Asemenea distracţii sunt împotriva firii, deci, a naturii, înstrăinându-l pe om: „Ni se pare că un spectacol e prilejul de a fi cu toţii împreună când, de fapt, acolo fiecare e singur. Acolo uiţi de prieteni, de vecini, de rude, şi te laşi furat de

Scanned with CamScanner

fapte imaginare, plângi nefericirea unor morţi sau râzi pe socoteala celor vii". (Evident, ieşirea din prezent, de aici şi acum, este şi mai pregnantă în condiţiile spectacolului cinematografic, ale sălii obscure şi ale imaginilor mişcătoare!). Însă a întreba dacă spectacolele sunt bune sau rele în ele însele înseamnă a examina un raport înainte de a fi precizat termenii. Pentru aceasta e necesar să aflăm cui se adresează ele.

„Spectacolele sunt făcute pentru popor şi numai prin efectele produse asupra lui le putem determina calităţile absolute"[71]. Dar spectacolele, ni se spune mai departe, sunt de atâtea feluri câte popoare sunt, câte forme de guvernământ, legi, religii, prejudecăţi, climate etc. „Cât despre genul spectacolelor, acesta e determinat în mod necesar de plăcerea pe care ele o produc, nu de utilitatea pe care o au. Dacă nu lipseşte nici utilitatea, prea bine, dar scopul principal e să placă, iar când poporul se distrează, scopul e atins din plin". Iată de ce e curată amăgire să-ţi închipui că instituţiile de spectacole vor putea beneficia vreodată de toate avantajele (materiale, în primul rând) de care ar fi susceptibile (de unde, azi, ideea autofinanţării lor), nemaivorbind despre desăvârşirea reprezentaţiilor cu neputinţă de atins în practică „altfel decât dezgustându-i de ele pe cei pe care îţi închipui că îi instruieşti".

Aşadar, „gusturile felurite ale naţiunilor dau naştere diversităţii spectacolelor". *Trahit sua quemque voluptas*, fiecare e mânat de plăcere, cum spunea Virgiliu. Aşa se întâmplă că „spre a fi pe placul popoarelor, spectacolele trebuie să le satisfacă predispoziţiile, în loc să le modereze, cum ar fi de dorit". Spectacolele prezintă un tablou al pasiunilor, înfrumuseţate însă, căci spectatorii refuză „să se vadă într-o lumină ce i-ar scârbi de ei înşişi". Atât timp, deci, cât spectacolele trebuie să fie pe placul spectatorilor şi, mai ales, atât timp cât „raţiunea nu e bună la nimic pe scenă", ar fi absurd să le atribuim „puterea de a schimba opinii sau moravuri pe care nu pot decât să le imite şi să le înfrumuseţeze. Un autor care ar vrea să contrazică gustul general ar ajunge în scurt timp să creeze doar pentru sine", după cum, dacă vrea să fie pe gustul spectatorilor, şi ar vrea să înfăţişeze moravuri străine, el are mereu grijă să le adapteze

Scanned with CamScanner

moravurilor ţării sale, fenomen simptomatic, curent, în cazul cinematografului comercial.

Din aceste prime observaţii rezultă că „efectul general al spectacolelor constă în întărirea caracterului naţional, în dezvoltarea înclinaţiilor naturale şi în insuflarea unei noi energii tuturor pasiunilor. În acest sens, cum efectul amintit pare a înrădăcina, şi nu a dezrădăcina moravurile existente, teatrul ar fi bun pentru cei buni şi rău pentru cei răi. În primul caz, ar rămâne de văzut dacă pasiunile prea mult aţâtate nu degenerează în vicii". Arătând apoi cât de şubred este principiul *catharsis*-ului, Rousseau demonstrează că „singurul instrument ce ne eliberează de pasiuni este raţiunea", or, după el, cum am văzut, raţiunea nu produce nici un efect în spectacol.

Se pare că însuşi *efectul V*, acel *Verfremdungseffekt* brechtian de mai târziu, nu s-a vrut a fi decât o metodă prin care întâmplărilor socialmente influenţabile li se răpeşte „pecetea familiarului", plasându-l pe spectator în plin „miracol al distanţării", în plin „spectacol al extraordinarului". Desigur, e necesar să se vadă în ce măsură şi în ce proporţie trebuie să se afle raţiunea într-un spectacol sau, mai exact, în arta viitorului, ca totuşi arta să rămână artă, să nu înlocuiască discursul politic sau filosofic, de pildă, adică, fără să-şi piardă caracterul de mijlocitoare între raţiune şi sensibilitate, între concept şi realitate, să creeze, din perspectiva actualităţii, a demitizării, din perspectiva unor raporturi radical schimbate între public şi ea, un nou echilibru estetic.

În acest sens, modelul de urmat trebuie să fie arta recesivităţii, operele cele mai „distanţate", unde apelul la gândirea spectatorului este foarte intens, căci în celelalte forme ale sale arta se prezintă, de la origini şi până în prezent, sub acelaşi caracter dominant al senzaţiilor (faţă de caracterul recesiv al raţiunii). Cu alte cuvinte, la baza majorităţii viziunilor artei a stat în general acelaşi „model concesiv" de comunicare (fie în raport cu elita, fie cu publicul ignorant sau fie cu alte categorii de public): artistul, autorul, ca să nu fie acuzat de ignoranţă, a trebuit să respecte, să nu încalce, cum scrie Rousseau, „prima lege a artei sale, temelie a tuturor celorlalte, legea succesului".[73]

Scanned with CamScanner

Această lege şi alte cauze generale şi particulare „ne sileşte să renunţăm la iluzoria idee de perfecţiune ce ne este propovăduită cu privire la forma spectacolelor îndrumate întru folosul public". Adevăratele raporturi dintre lucruri, artistul „nu poate decât să le falsifice spre a le adapta la gustul publicului". Deformarea lor apare prin exagerare în tragedie şi prin micşorare în comedie, punându-le mai presus de omenesc şi respectiv mai prejos; deci, „niciodată nu sunt pe măsura omului". Din această deformare însuşi Aristotel face o regulă în *Poetica* sa. „E oare bine concepută o imitaţie - se întreabă Rousseau - care îşi ia drept obiect ceea ce nu există şi lasă deoparte, între înjosire şi înălţare, ca pe un lucru inutil, tocmai ceea ce există? Dar ce importanţă mai are adevărul imitaţiei, dacă există iluzia lui? Totul e să trezeşti interesul publicului. Aceste produse ale spiritului, ca multe altele asemănătoare, nu urmăresc decât aplauzele".

Cu un cuvânt, ni se demonstrează că efectul moral al spectacolelor „nu va fi niciodată bun ori folositor prin el însuşi", iar ca o consecinţă a *inutilităţii* sale, spectacolul, „lipsit de orice posibilitate de a îndrepta moravurile, are multe de a le vicia. Favorizându-ne toate înclinaţiile, dă un ascendent nou celor care ne domină; emoţiile frecvente la care ne supune ne moleşesc, ne frâng voinţa, ne slăbesc rezistenţa faţă de propriile pasiuni, iar interesul steril pentru virtute e bun doar să ne satisfacă orgoliul, fără să ne oblige să o practicăm". Şi Rousseau conchide, în acest punct al analizei sale, că toţi cei care „nu dezaprobă spectacolele în ele însele greşesc, prin urmare"[74].

Desigur, el a insistat pe factorul „spectacolul în sine", deşi, cum s-a văzut, a fost vorba, privind lucrurile din perspectiva sociologiei actualităţii, de relaţia *autor-operă*. Firesc, urmează analiza celuilalt termen al relaţiei, şi anume „examinarea spectatorilor". Fără a mai intra în amănunte, vom spune că din noile observaţii pe care Rousseau le face, pornind de la prejudiciile aduse de distracţii spectatorilor, cel mai important prejudiciu fiind „delăsarea în muncă", faptul că spectacolele devin ele însele o ocupaţie, „înlocuind, cu ispita lor, preocuparea pentru muncă", rezultă o concluzie de sorginte

Scanned with CamScanner

platoniană, cu desăvârşire opusă celei deduse din primele observaţii, şi anume că „spectacolele sunt folositoare pentru un popor corupt şi dăunătoare pentru un popor virtuos".

În fine, fiind vorba de spectacole (teatrale) intervine un ultim factor, actorul, interpretul, pe care Rousseau îl acuză de faptul că „nu face decât să cultive talentul de a înşela lumea", de aceea, spre a nu fi acuzaţi de deprinderi rele şi desfrâu, actorii ar trebui „să fie mai virtuoşi decât ceilalţi oameni pentru a nu fi mai corupţi decât ei". Evident, toată demonstraţia culminează în a arăta că într-un oraş mic ca Geneva, de-o perfecţiune utopică, imaginară, asemănător „satului" lui Preda, văzut ca o întruchipare a moralităţii, ca un loc de conservare a bunelor deprinderi, înfiinţarea unei instituţii de spectacole ar fi o adevărată calamitate: „Numai doi ani de teatru şi totul ar fi dat peste cap". În acest sens, este invocat exemplul vechii Atene, a cărei lecţie impresionantă ar consta, după Rousseau, în aceea că „teatrul a fost locul unde s-a pregătit exilul câtorva mari bărbaţi şi moartea lui Socrate; patima teatrului a dus Atena la pierzanie...".

Acestea şi încă multe altele (exagerarea însăşi ţinând de spiritul său paradoxal, ca de altfel de orice natură care polemizează în numele unui ideal sau scop utopic) îl determină pe Rousseau, pe urmele ilustrului său înaintaş Platon, să condamne spectacolele şi să nu le admită în Cetatea sa. Dar până la a arăta ce pune el în loc, căci, ca la orice gânditor autentic, negaţia şi criticile lui Rousseau sunt creatoare, e momentul să spunem că o asemenea viziune, deşi bazată pe transpunerea deformată a unor realităţi socio-culturale particulare într-o realitate general-utopică, deşi se limitează doar la o dimensiune oarecum vulgar sociologistă şi eticistă privind arta în general şi spectacolul teatral în special, totuşi - fenomenală previziune - ea se potriveşte *fenomenului cinematografic mondial actual*, viziunilor sale mercantile, de aservire a esteticului, viziuni ce caracterizează modelul de piaţă în primul rând şi care văd în film o *marfă*, un spectacol de divertisment. Cinematograful, văzut ca un fenomen aservit unor scopuri extraestetice, pur economice, este un domeniu de condamnat, o „industrie" coruptă, care duce la vicierea moravurilor, care este ostilă vieţii, progresului, iar acuzaţiile lui Rousseau numai la acest

Scanned with CamScanner

aspect al artei aservite trebuie restrânse şi apoi aplicate, extinse, filmului comercial.

Pe de altă parte, multe din „capodoperele" mistificatoare ale cinematografului, de la *Naşterea unei naţiuni* (1916), filmul rasist al lui David Griffith şi până la *Naşul* (1972-1974), filmul mafiot al lui Francis Ford Coppola, sunt nişte mari afaceri, nu numai băneşti, dar şi politice, vizând interese obscure, extraestetice. Mai mult chiar, cinematograful, optica mercantilă asupra lui, a modificat însăşi imaginea artistului ca om, cineaşti de excepţie chiar, punându-şi întreaga lor artă, care devine, cum spunea Rousseau, „cultivarea talentului de a înşela lumea", în slujba afacerilor, a banului şi a succesului cu orice preţ. Modelul rămâne şi în acest caz „Cetatea ideală" a cinematografului, Hollywoodul, care a dezvoltat în cineaşti, în primul rând, capacitatea de *bussinesman*. Un asemenea cineast ştie de ce are nevoie publicul, ştie cu ce „trucuri" trebuie cucerit, ştie ca nimeni altul să stârnească mila, să stoarcă lacrimi, să obţină un profit fabulos speculând, prin subiecte „populare" tari sau melodramatice, bine ticluite, gustul îndoielnic al spectatorului ignorant, sărăcia lui spirituală, moralitatea sa şubredă, hrănită de personaje marginale, neputincioase, veşnic inadaptabile, personaje distructive în fond, dar „cuceritoare", după modelul „star-sistemului"!

O asemenea „artă" n-ar trebui oare alungată din Cetate, din Republica ideală de care vorbea Platon? Oare nu pentru a proteja virtutea, valorile autentice, curăţenia sufletească, bărbăţia, moravurile pure nu erau admise spectacolele în Sparta, în Roma catoniană sau în Geneva exemplară a lui Rousseau?! Iar dacă civilizaţia secolului nostru admite atâta enormă cantitate de spectacole comerciale, care, culmea, sunt şi televizate prin mii de canale non-stop sau multiplicate în milioane de casete video, nu înseamnă asta o recunoaştere a faptului că ea însăşi este coruptă, că nu este încă „adevărata civilizaţie" a prim-planului care să-l reprezinte pe om ca om? Privind marea masă a producţiilor cinematografice, mai ales, nu putem să nu constatăm cât de actuale sunt acuzaţiile pe care autorul *Scrisorii către dl. d'Alembert* le aduce spectacolelor, văzute ca o

Scanned with CamScanner

sursă inepuizabilă de viciere a moravurilor, de slăbire a voinţei, a virtuţii, izgonindu-le, deci, din Cetate!

Un alt mod de a gândi problema ne propune Hegel. Pentru el arta nu e un joc liber al imaginaţiei, un produs al fanteziei inepuizabile, ce o face să pară „mai liberă decât natura", un domeniu al accidentalului şi arbitrarului, ce scapă de rigoarea şi încordarea conceptului, arătându-se a fi improprie pentru o cercetare estetică şi părând „a respinge în chip spontan ordinea gândirii şi *a fi inaptă* pentru o tratare cu adevărat ştiinţifică"! Asemenea scrupule, continuă Hegel, „provin din reprezentări, puncte de vedere şi consideraţii comune, a căror expunere mai amănunţită o putem citi până la saturaţie în scrieri mai vechi despre frumos şi artele frumoase, şi-ndeosebi în cele franţuzeşti"[76].

Conform unui astfel de mod rousseau-ist de a vedea, „arta se înfăţişează ca ceva *de prisos"*, care „aparţine mai mult *relaxării*, destinderii spiritului", relaxare „degenerând în *moleşire*"; arta mai apare ca un „lux al spiritului", promovând „de asemenea şi trândăvia şi frivolitatea", iar pentru a „îndeplini astfel de servicii, în loc de a fi scop pentru sine însăşi, în general ea nu s-ar înfăţişa decât ca mijloc"; în sfârşit, forma acestui mijloc, modul lui de comunicare este iluzia: „Căci frumosul îşi are izvorul vieţii sale în *aparenţă*". Dar conform unui alt mod de a vedea viaţa, respectiv cel hegelian, arta „*merită* să fie studiată ştiinţific", făcând chiar cu putinţă întrebuinţarea sa ca „un joc frivol care serveşte de divertisment şi distracţie, spre a împodobi mediul în care trăim, spre a face plăcut exteriorul condiţiilor de viaţă şi spre a scoate în evidenţă, prin decor, alte obiecte. În felul acesta, de fapt, arta nu e independentă, nu e liberă, ci este artă aservită. Dar ceea ce vrem noi să examinăm este arta *liberă* atât în ce priveşte scopul cât şi mijloacele ei". Arta autentică se liberează pe sine de orice aservire nemaifiind în serviciul altor scopuri exterioare naturii ei „spre a se ridica, liberă şi de sine stătătoare, până la adevăr, în care, neatârnată, ea îşi atinge plenitudinea, realizând numai propriile sale scopuri. Abia în această libertate a sa arta este adevărata artă".

Scanned with CamScanner

Hegel repune, deci, sociologia spectacolului în adevăratele ei drepturi, datorită prestigiului pe care i-l acordă artei. Potrivit acestui nou „unghi actual" de a vedea, arta se situează pe sine într-o sferă comună cu filosofia, având, deci, aceeaşi menire, numai că o realizează într-un mod ce-i este specific, anume „ea reprezintă în chip senşibil şi ceea ce este mai înalt, apropiindu-l astfel de felul în care apare natura, de simţuri şi de percepţie". În acest înţeles, arta veritabilă, excluzând, deci, arta aservită, arta-*kitsch*, aşa cum ne apar în general producţiile cinematografice şi cum erau, de fapt, pentru Rousseau spectacolele, nu mai înlocuieşte pur şi simplu „realitatea cu *iluzia*", nu mai este jocul *aparenţei* şi al *amăgirilor* (această obiecţie o găsim acolo unde aparenţa e luată drept altceva), întrucât, cum spune Hegel într-o formulare celebră, „*aparenţa* însăşi ţine în chip esenţial de *esenţă*".

Prin elementul sensibil, arta înlocuieşte realitatea nu cu iluzia, ci cu permanenţa, cu o realitate superioară: „Arta înlătură aparenţa şi înşelăciunea acestei lumi rele şi trecătoare din conţinutul valoros şi veridic al fenomenelor, dându-le acestora o realitate superioară, născută din spirit. Prin urmare, cu totul departe de a fi simple aparenţe, trebuie să atribuim fenomenelor artei o realitate superioară şi o existenţă mai adevărată decât realităţii obişnuite". Şi ca o încununare demnă de acest filosof inegalabil al artei, care vede în aparenţa artei un avantaj ce o face superioară altor forme înalte de gândire, deşi e conştient că din cauza formei sale arta e limitată la un conţinut determinat, neputând prezenta decât o anumită sferă şi treaptă a adevărului, Hegel ajunge să afirme: „Scoarţa tare a naturii şi a lumii obişnuite face ca spiritul să pătrundă cu mai mare greutate până la idee decât fac acest lucru operele artei"[77]. Un asemenea acces la idee este, din păcate, total impropriu operelor industriei cinematografice, o industrie a aparenţei şi a amăgirilor, o fabrică de mituri înşelătoare, având drept scop înlocuirea până la abuz a adevărului cu iluzia lui.

Acceptând o atare viziune mercantilă înseamnă însă a ignora tendinţa Spiritului spre Adevăr, apanajul artei libere, neaservite, dezinteresate, care, prin operele ei semnificative, autentice,

Scanned with CamScanner

naţional-populare, intră în circuitul marilor valori universale, permanentizându-se ca *documente* spirituale demitizatoare şi ca *mărturii* emoţional-reflexive ale „binelui posibil, potrivit naturii omului", cum spune acelaşi Rousseau. Dar de data aceasta ne gândim la un Rousseau care, susţinând că „omul se naşte bun", că „izvorul dragostei de bine şi al repulsiei faţă de rău se află în noi", că „dragostea de frumos e un simţământ la fel de natural în inima omului ca şi dragostea de sine" şi că ea, această dragoste înnăscută în om, „slujeşte drept principiu conştiinţei", pleda pentru un gen de spectacole potrivit unei asemenea naturi a esenţei umane, opuse, deci, „spectacolelor restrânse", aservite. Ca orice creator autentic, Rousseau pune în locul negaţiei şi criticilor lui, spectacolele libere ale popoarelor *fericite*, prilejuri de a-i face pe oameni „să iubească şi să rămână pururi uniţi"[78].

Sociologia actualităţii, oglinda statistică, reportajul *in actu* al realităţii oferă sociologiei spectacolului calea ştiinţifică pe care trebuie s-o urmeze la un moment dat. Cerinţele publicului nu sunt însă întotdeauna în consonanţă cu cele ale actualităţii estetice. De multe ori publicul cere filme ce sunt împotriva firii, a bunătăţii şi a frumosului înnăscut în om, promovând, dimpotrivă, tocmai ceea ce este impropriu „binelui posibil" şi înstrăinărilor făpturii omeneşti, adică viciile şi „gustul pentru lux şi libertinaj", cum spunea Rousseau, obligându-i pe spectatori „să stea imobili şi speriaţi, în tăcere şi nemişcare" (căci, în general, spectacolele restrânse „nu înfăţişează privirii decât temniţe, lovituri cu pumnul şi soldaţi, imagini întristătoare ale aservirii şi inegalităţii").

Dar oare genul de spectacole propus de Rousseau şi de care „orice Republică adevărată are nevoie", respectiv acele *sărbători populare*, acele temeiuri ale *petrecerii şi veselirii* „popoarelor fericite" corespund sociologiei actualităţii estetice? Căci iată cum crede el că trebuie să petreacă „popoarele fericite": „Voi trebuie să vă adunaţi în aer liber, sub cerul liber, şi să vă bucuraţi de dulcele simţământ al fericirii voastre. Distracţiile voastre să nu fie nici moleşitoare, nici plătite, nici o umbră de constrângere ori de interes să nu le otrăvească, să fie

Scanned with CamScanner

libere şi generoase ca voi, iar soarele să lumineze aceste spectacole inocente; voi înşivă veţi alcătui unul, cel mai frumos din câte poate el lumina". Şi care ar fi obiectul unor asemenea spectacole, ce vor înfăţişa ele? „Nimic, dacă vrei. Când există libertate, acolo unde se adună mulţimea, se înstăpâneşte veselia. Implântaţi în mijlocul unei pieţe un stâlp împodobit cu flori, adunaţi poporul şi sărbătoarea începe ca prin farmec. Sau, mai bine, faceţi un spectacol al spectatorilor; transformaţi-i pe ei în actori, astfel încât fiecare să se vadă şi să se iubească pe sine în ceilalţi, pentru ca toţi să devină şi mai uniţi"[79]. Ca apoi să fie invocat iarăşi modelul lacedemonienilor: „Acolo, în Sparta, într-o desfătare laborioasă, totul era plăcere şi spectacol, acolo cele mai aspre munci erau socotite destinderi şi cele mai mici răgazuri erau folosite pentru instruirea poporului; acolo cetăţenii, mereu laolaltă, îşi consacrau întreaga viaţă unor distracţii ce slujeau interesele statului şi unor jocuri pe care numai războiul le putea stingheri".

Aşadar, Rousseau propune drept model serbările şi jocurile lacedemonienilor, pentru că le găsea indicate „nu numai datorită scopului, ci şi datorită simplităţii lor: fără pompă, fără lux, fără artificii, totul răspândea, prin farmecul tainic al patriotismului ce le făcea atrăgătoare, un spirit eroic, potrivit unor oameni liberi; fără afaceri şi fără distracţii, sau, oricum, fără ceea ce se numeşte aşa în vremea noastră, ei îşi petreceau, în această dulce monotonie, ziua, care nu li se părea prea lungă, şi viaţa, care nu li se părea prea scurtă. Seara, fiecare se întorcea vesel şi bine dispus la cina lui modestă, mulţumit de patrie, de concetăţeni, de el însuşi"[80]. Dând un exemplu de asemenea „divertisment popular", descris de Plutarh, un fel de imn eroic dansat şi cântat de trei grupuri distincte, bătrâni, bărbaţi, copii, Rousseau conchide: „Iată spectacolele de care au nevoie republicile". Desigur, astfel de *sărbători populare* există la toate neamurile şi în toate timpurile, păstrate în obiceiuri, datini, cântece, şezători etc. Dar autorul *Scrisorii către dl. d'Alembert* merge mai departe, făcând din serbările patriarhale o utopie a fericirii popoarelor, propusă drept model pentru viitorime.

Scanned with CamScanner

Sociologia actualităţii, aplicată artei spectacolului, trebuie, aşadar, să privească lucrurile tot din perspectiva actualităţii estetice. Altfel, ea va degenera în ceva ce A.I. Richards, remarcabilul critic englez, numeşte „vânătoarea de mesaje". Melodramele, surogatele care promit, de pildă, o viaţă liniştită „în lumea de apoi", filme, deci, care se constituie în „mângâieri pentru nefericiţi", care oferă tot felul de „reţete" pentru sufletele rătăcite sau tot felul de discursuri moralizatoare pentru „ridicarea moralului" şi „mobilizare la acţiune" etc., sunt mult mai dăunătoare chiar decât produsele integral fanteziste, cum sunt cele ale „artei pentru artă"! A.I. Richards vede în această „vânătoare de mesaje" o ameninţare gravă la adresa reacţiilor superioare educate la şcoala valorilor, a marilor opere artistice, o pierdere a stării de veghe, a discernământului, căci bombardarea cu produse banale şi imature „poate să ducă nu numai la acceptarea cotidianului mediocru, ci şi la estomparea, la confuzia impulsurilor şi la o însemnată pierdere axiologică".

Influenţa aceasta „şantajistă", cu privire la caracterul educativ al artei, exercitată pe căi mai ocolite, „mascat comerciale", care, într-o haină de sărbătoare, de lux, îmbracă „pilule" şi „mesaje" dăunătoare, otrăvitoare pentru conduita societăţii, I.A. Richards spune că o vede mai limpede atunci când are sub observaţie cazul cinematografului. Din goana oamenilor după experienţe cinematografice se naşte „tendinţa formării de atitudini comune şi de idei ce pot fi transmise degrabă prin forme rudimentare ale comunicării. Chiar opera unui înzestrat dramaturg tinde să fie mai directă decât cea a unui romancier la fel de dotat. El este silit să producă efecte imediate şi cu un relief mai pronunţat. Cinematograful suferă şi mai mult decât scena de această boală". Şi în continuare: „Astfel, ideile şi atitudinile cu care se familiarizează amatorul de film tind să fie nespus de încâlcite şi inaplicabile. Alte cauze, depinzând de mentalitatea realizatorilor, sporesc şi ele acest aspect. Pericolul nu rezidă în aceea că elevele de liceu ar fi tentate să ameninţe pe şoferii de taxiuri cu pistolul, ci în efecte mult mai subtile, mai insidioase. Majoritatea filmelor se adresează, mai degrabă, copiilor decât adulţilor, iar cei prejudiciaţi sunt de fapt adulţii. Nimeni nu poate să

Scanned with CamScanner

accepte cu entuziasm şi intensitate experienţe a căror materie este tot atât de banală ca cea a super-producţiilor medii, fără o răvăşire care să se reflecte în viaţa de zi cu zi. Măsura în care experienţele de mâna a doua, necioplite, rudimentare, înlocuiesc viaţa obişnuită, constituie o ameninţare de care nu ne dăm încă seama"[81].

Cauza care duce la asemenea situaţii trebuie căutată în factorul economic al triadei *producţie-operă-difuzare*. Când economicul este şi el aservit interesului, profitului, ignoranţei, cinematograful devine cea mai inimaginabilă maşinărie de produs pe bandă rulantă amăgiri, aparenţe, iluzii. Dar pentru producătorul autentic, pentru adevăratul producător, economicul nu este un scop în sine, ci un mijloc „aservit" esteticului. Economicul nu trebuie să fie un obstacol în calea valorii. În zadar se investesc într-un film zeci de milioane dacă valoarea lui estetică e nulă. Poate, în schimb, să aibă un deviz mic, dar dacă are o valoare estetică deosebită, va dobândi şi o mare valoare economică. A ţine seama de factorul economic nu înseamnă, deci, a împinge factorul industrial peste cel artistic, a-l face să se confunde cu creaţia. Neînţelegerea raportului producţie-operă-difuzare duce la cele mai grave erori, în primul rând, de ordin politic şi educativ.

Fabricând mituri şi nu creând opere, autentice mituri, cinematograful poate influenţa negativ conştiinţele şi orienta defectuos societatea. Raritatea marilor valori nu va putea face faţă şuvoiului năvalnic al uniformizărilor cinematografice, al produselor mediocre care se vând într-un ambalaj strălucitor. Producătorul autentic, atât de rar azi, este şi el un artist, un veritabil artist. Adică o personalitate care îşi pune în slujba operei de artă diplomaţia financiară - înainte de toate. El îl ajută pe artist, prin sectorul industrial şi economic, să-şi realizeze opera. Aşa cum sunt nenumăraţi editori de cărţi.

Producătorul nu trebuie, aşadar, să subordoneze estetica actualităţii sociologiei imediatului, ci să fie un om capabil să înţeleagă arta, să înţeleagă valoarea unei opere de artă din unghiul actualităţii estetice. De asemenea, el nu trebuie să fie nici un simplu funcţionar, un executor ideologic. Numai distingând între cei trei factori, producţie-operă-difuzare, şi cunoscând în profunzime,

Scanned with CamScanner

ştiinţific, dialectica întregului proces, va putea spune că ajută mersul înainte al societăţii, tocmai prin înlăturarea unei confuzii fatale pentru sănătatea ei: aceea dintre valoare şi non-valoare. Adevăratul producător nu încurajează producţia în serie a falselor valori, a kitsch-urilor, ci rezistă ideologic, estetic şi moral influenţelor străine. Modelul hollywoodian „îmbunătăţit"[82], de pildă, a fost împrumutat nu numai de alte firme americane de cinema, ci şi de multe şcoli occidentale şi nu numai occidentale. *Producer*-ului îi este recunoscută - în cazul unui atare „model" - mai mult ca niciodată puterea. Căci el era şi este „inventatorul" sistemului, al „maşinii de fabricat vise". Producţia de serie este proprietatea sa, „opera" sa!

Fără îndoială, tot acest mecanism este de neimaginat fără „ajutorul" generos al publicului! Publicul trebuie să ştie că este *coautorul* acestei mori donquijoteşti, infernale, de măcinat la infinit iluzii şi mituri negative! Sociologia filmului este unul din instrumentele fundamentale ale producţiei, care orientează producătorul. Astfel, la Hollywood, cu ocazia avanpremierelor (*preview*), spectatorii erau luaţi prin surprindere şi „testaţi". Ei completau câte un formular şi în funcţie de răspunsuri, ţinând seama, deci, de preferinţele şi gustul publicului, producătorul opera unele modificări cinematurgiei filmului înainte de a-i da drumul pe piaţă, luând totodată în consideraţie aceste răspunsuri în producţiile viitoare. Întrebările din chestionar erau tipice, precum: „Treceţi interpreţii în ordinea preferinţei"; „Ce scene v-au plăcut mai mult"?; „Ce scene nu v-au plăcut?"; „Filmul v-a interesat tot timpul?" etc.

Aici, în sociologia succesului, trebuie căutată gloria Hollywoodului, gloria sa comercială, în primul rând. Căci Hollywoodul cinematografic a însemnat, înainte de toate, un perfect sistem de producţie, în care orice excepţie era imediat standardizată, adusă la tipicul sistemului, al acestui incomparabil şi inegalabil „model" sociologic clasic! Dramaturgii, scriitorii, regizorii etc., toate personalităţile care veneau de pretutindeni în „capitala mondială a celei de-a şaptea arte", cum numeşte Charles Ford cetatea Hollywoodului, sinonimă, timp de peste cinci decenii, cu cinematograful însuşi, căci în tot acest interval „uzinele de vis din

Scanned with CamScanner

California au distilat, în lumea întreagă, plăcutul venin al artei cinematografice, difuzând mii de bobine magice, purtătoare de iluzii şi senzaţii"[83], trebuiau să se adapteze rapid „climatului", „condiţiilor" impuse de sistem, să se lase în voia lor, altfel erau strivite, respinse, expulzate, aşa cum s-a întâmplat, de pildă, cu Orson Welles după ce a realizat *Cetăţeanul Kane* (1941).

Şi totuşi, ironie a soartei, însăşi excepţia, valoarea, arta scăpată de sub reguli avea să-i fie fatală acestui sistem, care de toate a ţinut seama, în afară de recesivitatea artei filmului! Puţini au înţeles că numai valoarea poate deregla sistemul, îl poate determina să devină *altceva*. În cazul multor fabrici de vise de la Hollywood chiar aşa s-au şi petrecut lucrurile. Ele au fost nevoite să-şi închidă una după alta porţile datorită, în primul rând, concurenţelor valorice din alte ţări sau ale „Şcolii newyorkeze". Şi, evident, concurenţei televiziunii! Discursul funebru ţinut de Maurice Bessy cu ocazia închiderii studiourilor de la Metro Goldwyn Mayer din Culver City, ale acestei mari uzine de vise a „Versaillesului cinematografic", consfinţea actul de deces al producţiilor „clasice", recunoaşterea, de către *producers*-ii înşişi, a perisabilităţii valorilor unui trecut iremediabil revolut: „Numai în studiourile M.G.M. de la Culver City, iluminate încă de aeriana siluetă a Gretei Garbo, au fost turnate mai bine de 1.800 de filme. Totul s-a petrecut de parcă am fi păşit pe nisip. În curând nu se vor mai păstra decât, poate, urmele din inimile noastre"[84].

Indiscutabil, fără o optică nouă asupra scopului artei filmice a viitorului, aşa cum el poate fi „prevăzut" de o realistă sociologie a actualităţii, care ar scoate însăşi „natura" cinematografului de sub „imperiul necesităţii", tributară deocamdată concepţiei industrial-comerciale (autofinanţare plus profit), cu greu ne putem imagina vreun progres spre „sensul inevitabil" al Cetăţii ideale, spre adevărata Civilizaţie a prim-planului. Lucrurile s-au complicat sau au căpătat o deschidere şi mai mare, s-au încărcat de noi semnificaţii, de noi speranţe odată cu perspectiva trecerii cinematografiilor din ţările est-europene, datorită evenimentelor memorabile ale anului 1989, spre o cinematografie bazată pe o economie de piaţă. Hrănite de

Scanned with CamScanner

experienţa colosală a revoluţionărilor profunde prin care au trecut şi trec aceste ţări - fenomenul fiind în plină desfăşurare - cinematografiile respective pot să ne furnizeze mari surprize. Ţinute ani de zile sub spectrul diabolic al unei singure puteri, al unei singure ideologii, ele pot să renască sau să se nască în chip adevărat, firesc, având *şansa mitului*, rezultat din legea cosmogonică a conflictului dintre lumea care piere şi lumea care se naşte. O şansă ideală, generatoare de autentice creaţii filmice, dat fiind că acesta este timpul actualităţii, al adevărului, respectiv al Prim-planului cinematografic, al aducerii în prim-plan a realităţii ascunse, imposibil de reflectat până acum.

Este timpul documentarului artistic, când natura cinematografului nu mai poate fi trădată decât numai de interese extraestetice. Este cazul celor câteva documentare zguduitoare pe care le-a realizat televiziunea română, ca *Memorialul durerii* sau *Revoluţia romnână în direct*. Situaţiile revoluţionare din aceste ţări au creat condiţii ideale de exprimare a naturii documentare a filmului, de manifestare deplină a esenţei lui. Este de aşteptat să apară o *nouă mitologie cinematografică* a lumii, să se nască noi explozii cinematografice asemănătoare marilor momente ale filmului mondial: „explozia sovietică", neorealismul, curentului *Free Cinema*, „şcoala newyorkeză", explozia filmului politic italian al anilor '70, noul cinematograf revoluţionar mexican, filmul politic francez marcat de creaţia lui Costa-Gavras în primul rând (*Z* şi *Stare de asediu*), explozia Noului Film german, mişcarea actuală a şcolii ruse de cinema etc.

Evident, cinematografiile din ţările est-europene, care au dat de atâtea ori tonul valorii, care au impus de atâtea ori pe piaţa mondială competiţia valorică, trebuie să-şi păstreze ceea ce au câştigat mai bun în acest sens, să nu-şi trădeze direcţiile şi tendinţele sănătoase, acele cuceriri estetice pe care le-au realizat atât de greu, în condiţii atât de vitrege generate de dictatura comunistă. Deschiderea nouă de acum către adevăr, către un cinematograf al prim-planului trebuie să se facă în spiritul acestor cuceriri. Este vorba de o *continuitate*, nu de o ruptură. Puţine cinematografii occidentale se pot mândri cu filme atât de complexe, de rafinate, de intelectuale, la nivelul limbajului şi al

Scanned with CamScanner

semnificaţiei, cum se pot mândri cinematografiile est-europene, ca şcoala ex-sovietică de film, ca cea poloneză, cehă, maghiară sau bulgară.

Cinematograful viitorului trebuie să se configureze, deci, pe baza a ceea ce au produs mai valoros şcolile de film ale lumii, indiferent că se revendicau de la un tip de economie sau altul. Cu atât mai mult acum, când şi cinematografiile din ţările est-europene s-au deschis către o cinematografie de piaţă, e necesar să se obţină acel mult visat *echilibru* valoric, care înseamnă *calea ecologică* a cinematografului, singura în stare să ducă la o depoluare spirituală a lumii.

Cinematograful este unul din cele mai viciate domenii ale culturii, campion în produse subculturale, în droguri ale poluării morale. Odată cu trecerea cinematografiilor din ţările est-europene la o cinematografie bazată pe economia de piaţă, când a apărut şi aici spectrul „eficienţei economice", criteriul *box-office*-ului, s-a căscat o prăpastie poluantă şi mai mare. Era firesc ca, după atâta închistare, şi aceste cinematografii, asemenea modei sau muzicii rock, să irumpă, să se molipsească masiv de morbul câştigului şi al „libertăţii tematice". Ceea ce s-a şi întâmplat. În doar câţiva ani de „libertate" ne-am pomenit cu o avalanşă de filme porno, poliţiste, mafiote etc. S-a înstăpânit astfel, insidios, mai repede decât ne aşteptam, practica unei ideologii aservite, subordonate banului, puterii, scopurilor comerciale, „încurajate" în acest sens şi de puternica şi exploziva, la rândul ei, concurenţă a televiziunii şi a celorlalte distracţii interzise până acum.

Şi aici, ca şi în occident, cinematograful nu-şi mai păstrează locul privilegiat de „spectacol popular", de „spectacol-rege". Situaţia socio-statistică a ultimului deceniu îl prezintă, în occident, comparativ cu cea din Estul Europei, când în unele ţări, în special la noi, numărul spectatorilor era în creştere, ca un fenomen de criză. Astfel, în urma unui studiu - publicat de Federaţia naţională a cinematografelor din Franţa - privind situaţia cinematografiei într-o serie de ţări vest-europene, s-a constatat că reţeaua sălilor de proiecţie (şi aşa cu o capacitate minimă de locuri) se reduce rapid, iar

Scanned with CamScanner

piaţa cinematografică e dominată de cea americană. În Franţa, Anglia, Italia şi R.F.G. au fost înregistraţi în 1987 doar 704 milioane de spectatori. În Anglia, unde în 1970 se înregistraseră 199 milioane spectatori, în 1983 s-au consemnat sub o sută de milioane. În Italia, datorită concurenţei televiziunii, frecvenţa spectatorilor s-a redus în ultimii ani cu peste 30 la sută. De asemenea, din filmele care au rulat în aceste patru mari puteri cinematografice, 47 la sută sunt americane, 24 la sută italiene, 16 la sută franceze şi 8 la sută engleze. În R.F.G., de pildă, unde în 1985 au fost produse 57 de filme, jumătate din numărul total al peliculelor prezentate pe marile ecrane au fost americane.

Situaţie alarmantă, desigur, dar nu disperată, nu total descurajatoare dacă privim în chip realist şi cât mai nuanţat fenomenul. În ciuda faptului că sălile sunt goale, totuşi se fac filme. Filme valoroase. Care să fie explicaţia? Optimismul, speranţa ne vin, evident, tot de la cinematografia italiană. *Le Figaro* scria: „Niciodată sălile italiene de cinema nu au fost atât de goale ca în prezent (...) şi, totuşi, rareori au mai fost turnate atâtea filme. Pentru prima dată, de ani de zile, toţi cei care au făcut gloria cinematografiei italiene în cursul ultimilor trei ani, poate mai mult, sunt în spatele unei camere de luat vederi, toţi, fără excepţie...". Adică Fellini, Etore Scola, Antonioni, Luigi Magni, Franco Brusati, Mario Monicelli, Marco Bellochio, Pontecorvo, Rossi, Damiani, Maselli, Tessari, Del Monte, Montaldo, Nichetti, Moretti, Bertolucci.

Cum pot fi explicate toate acestea? Răspunsul ni-l dă Mario Monicelli: „Publicul refuză să meargă la cinema? Sălile sunt goale? Da, da, am citit prin ziare... Dar să nu confundăm criza cinematografiei cu frecventarea sălilor. Nu mai este necesar să pleci de acasă ca să-i vezi pe Gary Cooper sau pe Sophia Loren. Vremurile s-au schimbat. Filmele pot fi apreciate la fel de bine la televizor sau pe casetă. Ingmar Bergman a înţeles acest lucru. Cele mai recente filme ale lui sunt mai bune pe micul ecran decât pe cel mare... Să nu intrăm în panică! Crezându-se luaţi în serios, creatorii au prea mult tendinţa să se ia în tragic... Voi fi întotdeauna pentru Aristofan, împotriva lui Sofocle...".

Scanned with CamScanner

Iată de ce în Italia, conchidea *Le Figaro*, studiourile sunt veşnic pline şi proiectele abia mai încap în sertarele producătorilor. Esenţial este, aşadar, să ai o idee şi să faci un film bun. În cadrul acestei noi optici trebuie să se încadreze şi cinematografiile din ţările est-europene, inclusiv cinematografia noastră, a cărei şansă este să se deschidă către noul val de regizori tineri. Fără îndoială, valorile filmice, care, oricât de paradoxal ar părea, puteau apare mai lesne în trecut, când erau finanţate de stat şi nu aveau de înfruntat decât un obstacol (e drept, uriaş, cenzura comunistă), vor avea de înfruntat, în noile condiţii, numeroase piedici născute de aspra concurenţă a pieţei libere. Depinde însă de cine şi cum se descurcă, de relaţii, de interese. Dovadă că în ultimii ani am asistat şi aici la o restauraţie: nu tinerii, ci tot bătrânii fac filme, adică Sergiu Nicolaescu, Andrei Blaier, Mircea Mureşan, Dan Piţa, Mircea Daneliuc.

Nu ştim dacă filmul va mai avea influenţa pe care a avut-o în deceniile trecute, dacă va mai fi, în condiţiile concurenţei spectacolelor politice de tip parlamentar, „spectacolul-rege", dar e de sperat că într-o civilizaţie a prim-planului să aibă acelaşi rol de avangardă culturală. Mai mult, în formele lui cele mai alese şi durabile, filmul poate fi premisa sigură pentru acele fericite „sărbători populare" ale epocilor de mâine. Dacă lumea, pentru a se salva din criza poluantă în care se află, nu are de ales decât *calea ecologistă*, aşa cum susţine în proiectul său de perspectivă savantul american Lester R. Brown[87], atunci e limpede că cel care trebuie să se depolueze în primul rând, ca simbol al civilizaţiei prim-planului, este filmul. El trebuie să revină la natura sa adevărată şi să se lepede de practica mistificărilor de tot felul.

Arta viitorului trebuie să fie, cum spunea Kant, o artă cu finalitate aderentă, care corespunde conceptului perfecţiunii umane[88] Numai filmul cu structură ecologistă, artă a dialogului viu, poate opri cursa mitizării abuzive a realităţii pe care o practică industria cinematografică. Din noua mitologie cinematografică a lumii trebuie suprimată ignoranţa, lumea senzaţiilor, şi dezvoltat sâmburele raţional, care din element recesiv e necesar să devină dominant. Filmul de mâine, ca model al mitului viitorului, poate fi acea reală mişcare

Scanned with CamScanner

culturală eliberatoare, care, suprimând starea actuală, propice artei aservite, va impune civilizaţiei prim-planului valorile durabile, eterne, ale artei libere.

Concluzii

Scopul principal al studiului de faţă este acela de a contribui la edificarea cât mai directă a şcolii naţionale de cinema pe calea filmului de actualitate, aducând un plus de orientare într-o problemă atât de „banală", de „simplă", cum poate mai este considerată sfera lui de influenţă, de a contribui, în fond - chiar şi polemic - la crearea unor filme de valoare, adică a unor filme cu adevărat de actualitate, pentru că, aşa cum am văzut, adevăratul film de actualitate este filmul de valoare. Şi aceasta deoarece actualitatea se află în chiar raţiunea de a fi a creaţiei şi a receptării ei. Cu greu se poate găsi un cineast sau un producător care să nu vrea ca filmul pe care îl realizează sau finanţează, indiferent dacă e inspirat din vremuri imemoriale, din realitatea imediată sau din mitologia viitorului, să fie *interesant*, prin urmare *actual*, mai exact, să nu vrea să aibă o *valoare actuală*, în sensul de *mereu actuală*! După cum cu greu se poate imagina spectatori care să nu dorească să se „recunoască" în lumea de pe ecran, să nu intre în „dialog" cu ea, să nu-i „satisfacă" empatic cel puţin în momentul trăirii, al receptării directe.

În acest sens, eforturile noastre s-au concentrat, în special, către luminarea conceptului de *actualitate estetică*, apelând în primul rând la gândirea şi practica eminesciană, considerând că şcoala naţională de film trebuie să-şi afle eul propriu, inconfundabil, ca un veşnic principiu vital, sprijinindu-se *obligatoriu* pe Opera celui mai mare creator român, care a adunat în ea întreaga memorie a spiritualităţii poporului care l-a născut, să fie, deci, întruchiparea Archaeus-ului eminescian. Numai înţelegând că această operă, care s-a dovedit a fi, cum a afirmat Maiorescu în anul 1889, „punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti", este şi pentru filmul naţional steaua lui polară, care îi va lumina calea, care

Scanned with CamScanner

nu-l va rătăci, care îi va da imediatului, lumii directe, realităţii vii - sursa lui principală de inspiraţie -, spiritualitatea necesară, suflul eternităţii, pecetea esteticului desăvârşit, numai atunci, deci, cinematograful românesc îşi va găsi autentica menire, va căpăta acea valoare a actualităţii care îl va face frumos şi adevărat pentru noi, original şi universal pentru alţii.

La această concluzie finală am ajuns analizând producţia naţională de filme din perspectiva actualităţii şi am văzut că ea se află în afara centrului, că e marginală şi uneori chiar foarte îndepărtată de Archaeus-ul eminescian. Şi am mai observat că nivelul necompetitiv al majorităţii filmelor noastre se datorează într-o mare măsură lipsei de criterii estetice privind modul cum este abordată actualitatea. O problemă practică a devenit astfel o problemă de teorie. Şi ca să înţelegem ce este filmul de actualitate a trebuit să arătăm mai întâi ce este actualitatea, apoi ce este *actualitatea estetică*. Am considerat că cea mai bună metodă este aceea de a veni dinspre filosofie spre estetică şi sociologia comunicării (unde ne-am întâlnit cu metoda socio-axiologică). Pentru că primii oameni care au meditat la conceptul de actualitate au fost filosofii. Şi tot pe calea filosofiei s-a ajuns la întruchiparea estetică cea mai perfectă a actualităţii, care este opera literară a lui Eminescu. Acest lucru a rezultat din analiza infraesteticii sale. Şi numai înţelegând ce este actualitatea ca Archaeus, am putut înţelege în profunzime ce este conceptul de actualitate estetică. Iar de aici am ajuns la înţelegerea comunicării ca un act de actualizare, respectiv ca *anamnesis* şi *poveste*. Astfel ni s-a luminat o mare cale a cunoaşterii prin legătura dintre *anamnesis*, *apriorism* şi *archeus*-ul eminescian.

Pe acest teren pregătitor, am putut arăta ce este *civilizaţia prim-planului* şi aceasta legat de faptul că filmul este o artă la „timpul prezent", expresia cea mai directă a actualităţii, arta care aduce lumea, povestea ei, în prim-plan. Şi, întrucât vocaţia actualităţii sau a prim-planului intră chiar în definiţia cinematografului, am dedus că filmul de actualitate este însuşi FILMUL, înţeles ca artă definitorie pentru civilizaţia prim-planului. Aici a apărut, însă, o altă problemă importantă, de natură socio-axiologică: raportul de recesivitate dintre

Scanned with CamScanner

arta filmului şi industria cinematografică, respectiv caracterul recesiv al primului termen al raportului faţă de cel de-al doilea. De unde a rezultat apoi, determinată de reflectarea autentică sau denaturată a miturilor actualităţii, distincţia dintre filmul de valoare şi filmul comercial.

În continuare, propunându-ne să arătăm ce este filmul de valoare, am ajuns la concluzia că el trebuie să aibă actualitate estetică, adică să satisfacă *ecuaţia incluziunii*, care este, totodată, şi condiţia comunicării estetice. În acest punct am concentrat argumentele cheie pentru o *estetică a actualităţii*, ridicată, desigur, pe suportul valorilor cinematografice, al conceptului de şcoală naţională de film. Experienţele unor cineaşti sau şcoli cinematografice au venit după aceea să confirme o atare estetică a actualităţii, implicit concluzia principală a acestei lucrări privind relaţia indestructibilă dintre valoare şi actualitate. În acest fel, studiul nostru se constituie într-o pledoarie ştiinţifică, bazată pe criterii ferme, pentru un cinematograf al valorii, ca expresia cea mai fericită a tendinţei umanităţii spre spectacolele libere ale artei viitorului, o artă neaservită, universală, aflată, din perspectiva actualităţii estetice, mereu sub semnul speranţei, al acelui ideal rousseau-ist conform căruia principiul conştiinţei trebuie să fie dragostea de frumos.

Scanned with CamScanner

Note

1. Cf. M. Eminescu, *Opere*, VII, Ed. Academiei, Bucureşti, 1977, p. 384-387.
2. Însemnare eminesciană de tip „archaeus" din Mss. 2276, f. 209-210, care se termină astfel: „Sufletul trebuie tratat ca pământul, să i se dea ce-i trebuie spre a fi productiv, ideea ca sămânţă" (cf. M. Eminescu, *Opere*, IV, Teatru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 660).
3. In Mss. 2258, f. 222 (cf. M. Eminescu, *Opere*, IV, Teatru, op. cit., p. 425).
4. Teoria „legilor de univers" aparţine lui D.I. Suchianu şi îşi are izvorul în Archaeus-ul eminescian; vezi volumul nostru *Literatură şi cinematograf*, Convorbiri cu D.I. Suchianu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986, p. 24 şi passim.
5. Immanuel Kant, *Critica raţiunii pure*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 25.
6. In Mss. 2268, f. 22-23 (M. Eminescu, *Opere*, VII, op. cit., p. 286).
7. Aristotel, *Metafizica*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1965, p. 286.
8. Ibid., p. 291.
9. Ibid., p. 297.
10. Ibid., p. 295.
11. Karl Jaspers, *Texte filosofice*, Ed. Politică, Bucureşti, 1986, p. 329.
12. G. Călinescu, *Actualitatea*, în revista *Lumea*, nr. 8, 11 nov. 1945 (cf. *Gâlceava înţeleptului cu lumea*, II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, p. 220).
13. In C. Zărnescu, *Aforismele şi textele lui Brâncuşi*, Ed. Scrisul românesc, 1980.
14. In *Literatură şi cinematograf*, op. cit., p. 162.
15. J.L. Borges, *Cărţile şi noaptea*, Ed. Junimea, Iaşi, 1988, p. 45.

Scanned with CamScanner

16. Tudor Vianu, *Estetica*, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 289.
17. Ibid., p. 291-293.
18. G. Călinescu, *Arta şi lumea*, în revista *Lumea*, Nr. 1/25 sept: 1945 (Cf. *Gâlceava înţeleptului cu lumea*, op. cit., p. 206-207).
19. Artistotel, *Metafizica*, op. cit., p. 50-51.
20. I. Kant, *Prolegomene*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987, p. 97-98.
21. I. Kant, *Logica generală*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985, p. 92.
22. Platon, *Phaidon*, în vol. N. Bagdasar, V. Bogdan, C. Narly, *Antologie filosofică*, Casa Şcoalelor, 1943, p. 54.
23. Ibid., p. 58.
24. Ibid., p. 60
25. M. Eminescu, Mss. 2255, f. 402 (Cf. Ion Ianoşi *Literatură şi filosofie*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986, p. 107).
26. M. Eminescu, în *Curierul de Iaşi*, nr. din 19 nov. 1876.
27. Platon, *Opere*, I, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1974, p. XVII.
28. Henri Wald, *Ideea vine vorbind*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 12.
29. Ibid., p. 39-40.
30. Ibid., p. 15.
31. Ibid., p. 10.
32. Expresia a lansat-o D.I. Suchianu. Pentru lămuriri detaliate, cf. vol. *Literatură şi cinematograf*, op. cit., p. 16-20 şi p. 132-133.
33. În *Aforismele şi textele lui Brâncuşi*, op. cit.
34. Aristotel, *Poetica*, în vol. *Arte poetice. Antichitatea*, Ed. Univers Bucureşti, 1970, p. 172.
35. Vezi Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Ed. Eminescu, Bucureşti, vol. I, 1983, vol. II, 1987.
36. Ibid., vol. I, p. 42 şi passim.
37. Cf. René Clair, *Apariţia filmului sonor* în vol. *A şaptea artă*, Ed Meridiane, Bucureşti, vol. II, 1967, p. 244.
38. Vezi p. 137-140.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

39. Theodor Lipps, *Estetica*, Partea I (vol. I,II), Partea a II-a (vol. I,II), Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987. Vezi Partea I, vol. I, p. 147.
40. H. Wald, *Ideea vine vorbind*, op. cit., p. 14.
41. Vezi Florian Potra, *Aurul filmului*, vol. II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987, p. 7-9.
42. Giulio Carlo Argan: *Proliferarea societăţii de consum înseamnă sfârşitul artei*, în vol. *Arta viitorului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, p. 232.
43. Alvin Toffler, *Şocul viitorului*, Ed. Politică, Bucureşti, 1973, p. 15.
44. Ibid., p. 26-27.
45. Edouard Bonnefous, *Omul sau natura?*, Ed. Politică, Bucureşti, 1976, p. 14-15.
46. Aristotel, *Poetica*, op. cit., p. 154.
47. Cf. Dionis din Halicarnas, *Despre potrivirea cuvintelor* şi *Tratatul despre sublim*, în vol. *Arte poetice. Antichitatea*, op. cit., p. 242 şi respectiv p. 313-315.
48. Vezi G. Călinescu, art. *Politică şi politică*, în *Gâlceava înţeleptului cu lumea*, II, op. cit., p. 371.
49. N. Iorga, *Evoluţia ideii de libertate*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987, p. 65.
50. Cf. I.L. Caragiale, *Despre teatru*, ESPLA, Bucureşti, 1957 şi studiul nostru *Caragiale - theoreticus*, în *Perspectivele creaţiei*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982, p. 270.
51. Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, II, op. cit., p. 129 (vezi întreg subcap. *Optimism-pesimism*, p. 127-166).
52. Citat de G. Aristarco, în *Cinematografiea ca artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1965, p. 109.
53. In *Les Lettres Françaises*, nr. 1337/1970.
54. S. Eisenstein, *Articole alese*, Cartea Rusă, Bucureşti, 1958, p. 324.
55. Cf. *Suplimentul literar-artistic al „Scânteii tineretului"* Nr. 25/1986.
56. În revista *Argeş*, Nr. 2/1987, p. 11.
57. Citat de Florian Potra, în *Aurul filmului*, II, op. cit., p. 6.

Scanned with CamScanner

58. Camil Petrescu, în art. *Funcţia primordială a regizorului în teatru (ca şi în film)*, în vol. *Opinii şi atitudini*, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1962, p. 559-560.
59. Ibid., p. 267.
60. L. Rebreanu, în *Rampa*, din 21 sept. 1930.
61. V. Pudovkin, *Despre arta filmului*. ESPLA, Bucureşti, 1969, p. 423.
62. În *Caiet de documentare cinematografică*, Nr. 6/1977.
63. Vezi Kenneth Allsop, *Chicago sub teroare*, Ed. Politică, Bucureşti, 1978.
64. D.A. Siqueiros, *Arta şi revoluţia*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 119 şi passim.
65. E vorba de vol. *Lumea modernă şi cinematograful*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984.
66. Cf. Satyajit Ray, în *Dicţionar cinematografic*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 371.
67. În vol. *Literatură şi cinematograf*, op. cit., p. 220 şi passim.
68. Pentru amănunte suplimentare cf. G. Sadoul, *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1961, p. 441 şi passim., ca şi vol. Adinei Dorian, *Lumea indiană şi filmele ei*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1990.
69. Vezi şi alte amănunte despre începuturile cinematografului italian în G. Sadoul, op. cit., p. 95 şi passim.
70. J.J. Rousseau, *Scrisoare către dl. D'Alembert*, în *Scrieri despre artă*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p. 128.
71. Ibid., p. 130.
72. Cf. capitolul dedicat lui Brecht în studiul nostru *Perspectivele creaţiei* op. cit.
73. J.J. Rousseau, op. cit., 135.
74. Ibid., p. 174.
75. Ibid., p. 232.
76. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Ed. Academiei, Bucureşti, 1966, p. 12.
77. Ibid., p. 15.
78. J.J. Rousseau, op. cit., p. 248.

Scanned with CamScanner

79. Ibid., p. 249.
80. Ibid., p. 260.
81. Cf. I.A. Richards, *Principii ale criticii literare*, Ed. Univers, Bucureşti, 1974, p. 221-223.
82. Cf. Studiul nostru *Lumea modernă şi cinematograful*, op. cit., subcap. *Modelul hollywoodian „îmbunătăţit"*.
83. Ch. Ford, *Viaţa de toate zilele la Hollywood*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 8.
84. Ibid., p. 1.
85. Cf. „România liberă" din 24 oct. 1987, p. 6.
86. Cf. *Contemporanul* nr. 19/5 mai 1989, p. 14.
87. Vezi Lester R. Brown, în revista ECO, numerele 3-10/1990.
88. Cf. art. *Kant*, în *Dicţionar de estetică generală*, Ed. Politică, Bucureşti, 1972, p. 195.

Scanned with CamScanner

Bibliografie selectivă

AGEL Henri, *Din tainele cinematografului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970.

ALLSOP Kenneth, *Chicago sub teroare*, Ed. Politică, Bucureşti, 1978.

ANDERSON Lindsay, *Making a Film*, Allen and Unwin, London, 1952.

ARISTARCO Guido, *Il dissolvimento della regione.* Discorso sul cinema. Feltrinelli, Milano, 1965.

ARTISTOTEL, *Politica*, Cultura naţională, Bucureşti, 1924.

ARTISTOTEL, *Metafizica*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1965.

ARNHEIM Rudolf, *Film als Kunst*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1932 (cf. ediţia engleză *Film as art.* Faber and Faber, London, 1958).

ARNHEIM R., *De l'influence du film sur le public*, în *Le role intellectuel du cinéma*, Institut International de Coopération Intellectuelle, Paris, 1939.

* * * *Arta viitorului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979.

* * * *A şaptea artă*, vol. I-II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1967.

BAECHLIN Peter, *Histoire économique du cinéma*, La Nouvelle Editions, Paris, 1947.

BALDELLI Pio, *Sociologia del cinema.* Publico e critica cinematografica, Editori Riuniti, Roma, 1963.

BARBARO Umberto, *Il cinema e l'uomo moderno*, Le Edizioni Sociali, Milano, 1950.

BARBARO U., *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Editori Riuniti, Roma, 1960.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, 1958.

BONNEFOUS Edouard, *Omul sau natura*? Ed. Politică, Bucureşti, 1976.

* * * *Catastrofă sau o nouă societate*? (Un model latino-american al lumii), Ed. Politică, Bucureşti, 1981.

CĂLINESCU G., *Principii de estetică*, EPL, Bucureşti, 1968.

CĂLINESCU G., *Gâlceava înţeleptului cu lumea*, Ed. Minerva, 1974.

Scanned with CamScanner

CHIARINI Luigi, *Il film e un'arte, il cinema e un 'industrie*, în „Bianco e Nero", Roma, a.II, nr. 7, 31 iulie 1938.
CHIARINI L, *Cinque capitoli sul film*, Edizioni Italiane, Roma, 1941.
* * * *Cinematograful românesc contemporan* (1949-1975), Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976.
* * * *Contribuţii la sociologia culturii de masă*, vol. I-II, Ed. Academiei, Bucureşti, 1970-1971.
CROCE Benedetto, *Estetica*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971.
DELLUC Louis, *La jungle du cinéma*, Editions de la Sirene, Paris, 1921.
DORFLES Gillo, *Simbolo, comunicazione, consenso*, Einaudi, Torino, 1969.
DORFLES G., *Estetica mitului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975.
DUFRENNE Mikel, *Pentru om*, Ed. Politică, Bucureşti, 1971.
DUVIGNAUD Jean, *Spectacole et société*, Denoël, Honthier, Paris, 1960.
ECO Umberto, *Opera deschisă*, Ed. Univers, Bucureşti, 1969.
EHRENBURG Ilya, *Usine de réves*, Gellimard, NFR, Paris, 1938.
EISENSTEIN Serghei Mihailovici, *Que Viva Mexico*, în „Experimental Cinema", nr. 5, 1943.
EISENSTEIN S.M. *Articole alese*, Cartea Rusă, Bucureşti, 1958.
ELIADE Mircea, *La sacré et la profane*, Gallimard, nr., Paris, 1965.
ELIADE M., *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978.
EMINESCU Mihai, *Opere*, VII, Ed. Academiei, Bucureşti, 1977.
ESCARPIT Robert, *De la sociologia literaturii la teoria comunicării*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.
* * * *Etic şi estetic*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979.
FAURE E., *Funcţia cinematografului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.
FLORIAN Mircea, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Ed. Eminescu, 1987.
GOLDMANN Lucien, *Sociologia literaturii*, Ed. Politică, Bucureşti, 1972.
GOLDMANN Annie, *Cinéma et société moderne*, Ed. Anthropos, Paris, 1971.
GRAMSCI Antonio, *Scrieri alese*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.
* * * *Grierson on Documentary*, Collins, London, 1936.
HAUSER Arnold, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino, 1956.

Scanned with CamScanner

HEGEL G.W.F. *Prelegeri de estetică*, vol. I-II, Ed. Academiei, Bucureşti, 1966.
HERSENI Traian, *Prolegomene la teoria sociologică*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1969.
HUYGHE René, *Puterea imaginii*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.
HUYGHE R., *Dialog cu vizibilul*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981.
* * * *Les Idéologies dans le monde actuel*, Desclée de Brouwer, Paris, 1971.
IORGA Nicolae, *Evoluţia ideii de libertate*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987.
ILIU Victor, *Fascinaţia cinematografului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1973.
KRACAUER Siegfried, *Cinema tedesco*, Mondadori, Milano, 1954.
LEBEL Jean Patrick, *Cinéma et idélogie*, Ed Sociales, Paris, 1971.
LIPPS Theodor, *Estetica*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987.
KANT Immanuel, *Prolegomene*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987.
LUKAS Georg, *Estetica*, vol. I-II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972.
MALRAUX A., *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, NFR, Paris, 1946.
MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionel*, Les. Ed. de Minuit, Paris, 1968.
MARCUSE H., *Scrieri filosofice*, Ed. Politică, Bucureşti, 1877.
* * * *The mass-media and moern society*, New York, 1965.
MAYER J.P., *Sociology of film*, Londra, Faber, 1948.
MCLUHAN Marshall, *The Medium is the Message*, Penguin, Booke, New York, 1967.
MCLUHAN M., *Pour comprendre les médias*, Ed. du Seuil, Paris, 1967.
MCLUHAN M., *Galaxia Gutenberg*, Ed. Politică, Bucureşti, 1975.
MEADOWS D.H. şi alţii, *The Limits to Growth*, The First Report to the Club of Rome, New York, 1972.
MESAROVIC M., PESTEL E., *Omenirea la răspântie*, Ed. Politică, Bucureşti, 1975.
MOLES Abraham, *Psihologia kitsch-ului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980.

Scanned with CamScanner

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme immaginaire*, Ed. de Minuit, Paris, 1956.
* * * *On the Future of Art*, A. Viking Compass Book, New York, 1970.
* * * *Panorama des idées contemporaines*, Gallimard, Paris, 1968.
POLITZER Georges, *Filosofia şi miturile*, Ed. Univers,. Bucureşti, 1975.
POTRA Florian, *Aurul filmului*, vol. I,II, Ed. Meridiane, 1984, 1987.
* * * *Psiho-sociologia culturii de masă*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1986.
PUDOVKIN Vsevolod, *Despre arta filmului*, ESPLA, Bucureşti, 1959.
ROUSSEAU J.J., *Scrieri despre artă*, BPT, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981.
SADOUL Georges, *Le cinema, son art, sa technique, son économie*, Ed. La Bibliotheque française, Paris.
SADOUL G., *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1961.
SCHREOBER SERVAN Jean-Jaques, *Sfidarea mondială*, Ed. Politică, Bucureşţti, 1982.
SEGALL Marshall şi colab., *The influence of culture on visual perception, Indianapolis*, Ind., 1966.
SIQUEIROS David, A., *Arta şi revoluţia*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977.
* * * *Sociologia franceză contemporană.* Antologie. Ed. Politică, 1971.
SPENGLER Oswald, *The decline of the West*, New York, 1932.
STERIADE S., CÂMPEANU P., *Oamenii şi filmul*, Ed. meridiane, Bucureşti, 1985.
SZCZEPANSKI J., *Noţiuni elementare de sociologie*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
TOFFLER Alvin, *Şocul viitorului*, Ed. Politică, Bucureşti, 1973.
VIANU Tudor, *Politica culturii*, Ed. Inst. Social Român, Bucureşti, 1931.
WALD Henri, *Ideea vine vorbind*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Scanned with CamScanner

Addenda. Aplicaţii

Argument

Această parte aplicativă a lucrării, pe care o prezentăm în continuare, a necesitat o muncă de documentare specială, o analiză atentă a fenomenului cinematografic românesc, în special, o muncă îngreunată, din păcate, mai ales în ultimii ani ai dictaturii, de lipsa surselor documentare, a datelor statistice tot mai mistificate de regim, respectiv de activiştii de la conducerea cinematografiei, încât este greu de apreciat, ţinând seama de „reţeaua minciunii" care a guvernat şi acest domeniu, dacă vom putea cunoaşte vreodată *situaţia reală* a triadei producţie-operă-difuzare înghiţită sistematic de practica raportărilor fictive.

De aceea, am ales pentru analiză un moment promiţător marcat de înfiinţarea Caselor de filme. Datele pe care ne-am bazat aparţin unei perioade de relativă stabilitate, când se importau un număr apreciabil de filme străine, când indicatorul la filmele româneşte nu atârna atât de greu în balanţa minciunii, ceea ce ne-a permis o eşantionare, sperăm, mai apropiată de adevăr şi cu atât mai semnificativă, prin *graful* ei negativ, pentru întreaga cinematografie socialistă şi, mai ales, pentru ultima perioadă a „intervalului comunist" şi cea mai aberantă în care am trăit. *Metoda reprezentativă* utilizată în cazul unui test sociologic, de pildă, ne-a permis să vedem care au fost efectele falimentului artistic, ideologic şi economic al filmului românesc, cât şi ale politicii unei difuzări dezastruoase, bazate pe criterii empirice.

În forma în care o înfăţişăm acum cititorului, această lucrare, pe baza căreia ne-am susţinut doctoratul, era imposibil de prezentat înainte de cruciada copiilor fără amputarea părţii aplicative, cu consecinţa inactualităţii filmului de actualitate românesc, cât şi a coloanei ei vertebrale, întemeiate pe o viziune personală, subiectivă,

Scanned with CamScanner

care nu se putea încadra în schemele unei gândiri dogmatice, primitive, în cadrele fatale ale unui „materialism ştiinţific" rigid, îngust. Cercetarea sociologică ne-a condus la rezultate inacceptabile pentru „politica culturală" din anii dictaturii, care nu putea accepta graficul adevărului, imaginea negativă a mărginitului cinematograf socialist, a filmului de actualitate autohton devenit instrumentul cel mai „popular" de propagandă a puterii, de reflectare bombastică a capriciilor ei. Tocmai de asemenea cercetări ştiinţifice se ferea dictatura, pentru că ele, prin natura lor, înfăţişau situaţia reală a unui fenomen. I se prefera adevărului, sistematic trunchiat, minciuna „planificată", un mecanism zgomotos care şi în cinematografie, cu aportul nemijlocit al multor cineaşti, a dat „roadele" necesare oglindirii falimentarei „construcţii socialiste", producându-se în serie „filmele de groază" ale „Epocii de aur", în fond, acelaşi Film trist, fără faţă umană, „inconfundabil" ca portretul dictatorului sau ca stema şi ciocanul fixate parcă pentru totdeauna în cadru!

Pe de altă parte, regimul ura exprimarea *artistică* a adevărului şi, respectiv, orice cercetare estetică, deci pur personală, a lui. Dar exprimarea (fie ştiinţifică, fie artistică) a adevărului nu are decât chipul actualităţii. Iată de ce *actualitatea* însăşi a fost marginalizată, desigur, în ciuda evidenţei, a faptului că s-a bătut atâta monedă calpă pe tema asta, că în planurile Caselor de filme ponderea era acordată filmelor de actualitate, că în „era ticăloşilor" s-au produs sute de astfel de pelicule.

Prin „actualitate" se înţelegea însă conjuncturalul, reflectarea mimetică a clipei, a sloganului politic. Nu este oare semnificativ că nu a apărut nici un studiu despre această problemă importantă, vitală?! Fără îndoială, nu putea fi acceptat sensul adevărat al actualităţii, un concept complex ca viaţa însăşi, aşa cum am văzut. Nu putea fi acceptată, în pofida abuzului de „actualităţi", arta prim-planului care a fost sistematic trădată. Adevărului de viaţă, prim-planului demistificator şi demitizator i-au luat locul minciuna, poleirea realităţii, „planul general" sau „per ansamblu" al succeselor comuniste, iar sub aspectul formei, al expresivităţii, cineaştii cei mai buni s-au lăsat împinşi, „manevraţi" spre calofilie. Maculatura

Scanned with CamScanner

cinematografică a ieşit în faţă, s-a instalat la tribună. Înseşi filmele obişnuite, precum romanele de observaţie, care să oglindească *starea* omului de pe stradă, lipsesc. Autenticului, banalului, firescului li s-au substituit festivismul şi grandilocventul. Cum am arătat, s-a avut grijă, mare grijă, ca *probele*, *urmele* zguduitoare pe care ar fi fost normal să le fi lăsat filmul românesc despre dictatură, aşa cum, din fericire, le-au lăsat celelalte arte, să nu existe, să fie şterse de pe documentele peliculei! Filmului i s-a confiscat însăşi vocaţia sa primordială: *actualitatea*!

Revoluţia însă a repus actualitatea în drepturile ei şi prin aceasta i-a redat filmului condiţia iniţială. Din păcate, cinematografia a încăput pe mâna „foştilor" şi în loc să asistăm la un moment de naştere, asistăm la unul de re-naştere, de restaurare, un fel de perestroika autohtonă. Copiii Revoluţiei au creat cel mai miraculos „film" din istoria poporului român. Cineaştii noştri ar fi trebuit să folosească această şansă unică, această lecţie cinematografică pe care le-a dăruit-o gratis, „fără intrare", viaţa. Ei însă au băgat cinematografia într-o fundătură, aplicându-i scheme moarte, modele de împrumut excelând în porno, groază şi lehamite. S-a ratat un moment similar multor mişcări cinematografice de pionierat, când s-ar fi putut naşte adevăratul film de actualitate, respectiv mult visata şi originala şcoală românească de cinema.

Iată de ce cunoaşterea trecutului este absolut necesară pentru cineaştii tineri, cărora ne adresăm şi în care ne punem toată speranţa împlinirii acestui vis. Să ne reamintim ce spunea Eminescu: „Dacă vrei prezentul a-l cunoaşte, întoarce-te în trecut". În felul acesta nădăjduim să descoperim din balastul producţiei acele puncte de reper după care cinematograful românesc s-ar putea orienta în continuare, dat fiind că noua structură organizatorică a cinematografiei nu diferă radical, deocamdată, de vechea structură, ba chiar a adus unele „îmbunătăţiri" neinspirate. Nădăjduim, totodată, să reiasă din cercetarea noastră unde a dus falsa înţelegere a conceptului de actualitate şi care au fost în consecinţă efectele unei cenzuri aberante, care a lucrat, prin tot felul de verigi intermediare, prin metoda costisitoare a re-revizionărilor, a refacerilor, la zămislirea

Scanned with CamScanner

în lanţ a filmelor adulatoare. Impunerea „din afară" a „normelor" de creaţie, dereglarea, prin încălcarea sistematică a legislaţiei, a ritmicităţii producţiei, intrarea „cu cizmele" în laboratorul estetic, sărăcia de idei şi fantezie, coborârea gustului estetic la treapta cea mai de jos, a unui limbaj de lemn, au contribuit la naşterea a peste 500 de „filme de groază", de „copii" anormali, mutilaţi, handicapaţi, asemănători păsării Kiwi care, datorită efectelor dezastruoase ale poluării, nu mai poate să zboare şi să meargă, fiind condamnată la anchilozare şi la involuţie. „Cinematograful socialist", aşa cum l-am făcut noi, a fost o astfel de pasăre Kiwi!

În acelaşi timp, înţelegerea greşită a conceptului de actualitate, aplicarea lui numai în sens conjunctural, a dus la un consum uriaş şi inutil de energie, la o risipă materială comparabilă cu cea din industria grea, la un consum zadarnic de trăire sufletească, tăind aripile atâtor talente, stopându-le evoluţia, condamnându-le la anchilozare. Dacă unui poet i se ia posibilitatea de a mai publica, el poate să scrie, să se exprime în laboratorul său intern de creaţie, energiile sale putând fi valorificate uneori la maxim, cum s-a întâmplat cu Rilke, de pildă. Unui cineast însă, dacă i-ai luat mijloacele tehnice, condiţiile industriale de exprimare, l-ai condamnat la moarte. Aşa s-a întâmplat mai ales cu cei aflaţi în prag de afirmare şi tocmai aceştia, speranţa reală a filmului românesc, au fost cei mai crunt marginalizaţi şi stopaţi de vechiul regim, cât şi de breasla cineaştilor iresponsabili, îmbătrâniţi în rele, slujitori odioşi ai sistemului, care le-au pus condiţii administrative inadmisibile, condamnându-i, în fond, la a debuta la o vârstă când deja ar fi trebuit să fie cineaşti consacraţi!

Nu-i mai puţin adevărat însă că cinematografului naţional i-au lipsit marile personalităţi, marile talente, marile caractere care ar fi rezistat ispitei, compromisului, care ar fi făcut o reală disidenţă, cum s-a întâmplat în lumea oamenilor de teatru şi a scriitorilor. Nu trebuie, deci, să dăm în exclusivitate vina pe sistem, pentru că realitatea din celelalte foste „ţări socialiste" ne-ar contrazice, întrucât şcoli de film ca cea rusă, maghiară, cehoslovacă sau poloneză sunt în fruntea cinematografiei mondiale, recunoscute ca atare de ani de zile de critica internaţională, dovadă locul pe care unele filme, precum *Crucişătorul*

Scanned with CamScanner

Potiomkin, îl deţin în ierarhia cinematografică a lumii. Chiar şi la noi, am putea oare afirma că *Moara cu noroc* şi *Pădurea spânzuraţilor*, bunăoară, au depins de Gheorghe Gheorghiu-Dej şi de sistemul stalinist? Nu sunt aceste filme rodul geniului creatorilor lor?!

Am arătat care sunt valorile pe care cineaştii de azi le pot lua drept reper, pentru a nu o lua chiar de la zero, pentru a reînnoda un fir al tradiţiei, fără de care nici o evoluţie nu este posibilă. Indiscutabil, naşterea de care vorbeam, presupune o *renaştere* spirituală a talentelor, o *renaştere* a tradiţiei. Evident, Revoluţia nu a dat nimănui mai mult talent, ba chiar unora li l-a luat, acelor cântători de produse omagiale în serie, dar ea a deschis calea exprimării libere a cineaştilor, a deschis calea concurenţei, a competiţiei artistice. Revoluţia este expresia cea mai vie a Actualităţii, a Civilizaţiei prim-planului, iar filmul, ca o tribună a ei, are fericita misie de a-i oglindi zborul spre înalt, de a ne îndemna să spunem odată cu Immanuel Kant: „Cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine".

I. Direcţii şi tendinţe în filmul românesc pe teme de actualitate (deceniul 1972-1981)

Cinematograful românesc a căpătat o nouă structură organizatorică în anul 1972 când s-au înfiinţat Casele de filme, încercându-se o adaptare la „practica proprie", adică la un sistem destul de complicat privind triada producţie-operă-difuzare, sistem care, cum bine ştim, în ultimii ani s-a complicat până la absurd, a modelului „colectivului de creaţie" existent în funcţionarea unor cinematografii străine înaintate.

Din păcate însă, ele au funcţionat, ca întreaga noastră cinematografie, după modelul planificării socialiste de tip industrial, eludându-se total (sau aproape total) componenta estetică. În centrul activităţii lor s-a aflat *planul tematic*, un plan absolut conjunctural, care trebuia să răspundă comenzilor sociale, să se muleze după „nevoile momentului".

Acest fapt, adică labilitatea planului tematic, fără o structură creatoare general-orientativă a făcut ca cinematograful românesc să

Scanned with CamScanner

se afle permanent în criză, atât într-o „eroică" şi dificilă căutare a unui program estetic propriu, cât şi într-o lipsă totală de ritmicitate productivă, aspecte care au întreţinut starea sa de imaturitate! Folosindu-ne de limbajul lui Meadows din *The Limite to Growth*, putem afirma că scopurile, direcţiile şi tendinţele sale au fost chiar *limitele* lui de creştere.

Funcţionând numai pe criterii extra-estetice, iată cum suna, după un deceniu de avataruri cu iz caragialesc, planul tematic pe anii 1983-1985:

I. Filme de actualitate inspirate din viaţa şi activitatea oamenilor muncii
II. Filme inspirate din lupta poporului pentru eliberarea socială şi naţională şi din lupta antifascistă
III. Filme pentru copii şi tineret
IV. Comedii şi filme muzicale
V. Filme de acţiune

Unde credeţi că au intrat propunerile unor ecranizări după opere precum *Sărmanul Dionis*, *Adela*, *Cartea nunţii* sau alte propuneri pe teme mitologice ca mitul lui Zamolxe (propus chiar de noi) sau pe alte teme ale „epopeii naţionale"? Evident, ca titluri ferme de plan, în *Capitolul II*. Aşadar, după atâtea „căutări", care reflectau, de fapt, politica falimentară a dictaturii, a activiştilor ei culturali, s-a ajuns la o structură mai mult decât deficitară a planului tematic, cu multe omisiuni importante. Un asemenea plan tematic a vitregit cinematograful românesc de orice perspectivă. Din fericire, câteva filme valoroase s-au realizat în această perioadă, datorită tocmai, cum am arătat, *recesivităţii artei filmului*.

Eficienţa analizei noastre a impus necesitatea introducerii unor *criterii noi*. Am pornit de la observaţia că, în structurarea planurilor tematice ale anilor de care se leagă funcţionarea Caselor de filme, s-a oscilat în jurul a două tendinţe fireşti, apărute însă pe căi inconştiente, fără să fie urmarea unor căutări creatoare:

- filme în care acţiunea este plasată în prezent sau se inspiră din actualitatea imediată;

Scanned with CamScanner

filme în care acţiunea este plasată în trecut şi rareori în viitor sau se inspiră din evenimente trecute (viitoare), pe care le actualizează.

Între *actualitate* şi *actualizare* se dezvoltă, deci, „seria tematică" a cinematografiei noastre, lungul ei serial „pe teme de actualitate". Acesta ar fi, să-l numim, *criteriul unităţii de timp*. Al doilea criteriu esenţial, inexistent şi el în vechile planuri tematice, fals presupus, şi care ar trebui să fie însăşi raţiunea de a fi a noului cinematograf românesc, este *criteriul valoric*, acoperit însă doar de excepţii, de acele rare filme care, datorită fenomenului recesivităţii, ies din „seria tematică", filme cu totul surprinzătoare, care nu pot fi şi n-au cum să fie „prevăzute" în vreun „plan tematic", mai ales când ne gândim la o cinematografie liberă, competitivă, bazată pe economia de piaţă.

Abia aplicând acest criteriu, aparţinând *ecuaţiei incluziunii*, putem afla care au fost adevăratele direcţii şi tendinţe „neoficiale" ale filmului românesc, dat fiind că *valoarea este mereu actuală*! După cum, pentru a fixa, şi în acest cadru, conceptul „filmului de actualitate", trebuie, evident, să găsim „modelele" lui, să ţinem seama, deci, nu de „seria tematică" de filme, ci de excepţii ca *Reconstituirea* sau *Croaziera*. Desigur, *Reconstituirea* nu este o excepţie de tipul *Cetăţeanul Kane* şi nici *Croaziera* de tipul *Omul de marmură*. Excepţiile filmului românesc pot fi stabilite, cum am arătat, în raport cu produsele de „serie tematică", dar, pentru a le înţelege, ele trebuie judecate în contextul acestei „serii", în contextul întregului fenomen al cinematografului românesc.

Aşadar, aplicând cele două criterii menţionate, vom putea distinge uşor filmele de actualitate de celelalte genuri sau categorii de filme. De pildă, o comedie precum *Astă seară dansăm în familie* sau un film de acţiune cum este *Aventuri la Marea Neagră*, deşi acţiunea lor a fost plasată în prezent, nu intră în categoria filmelor de actualitate, fiind, pur si simplu, pelicule de divertisment, în sens propriu, „fără probleme", cu o valoare marginală.

Specificând că abia din anul 1973 Casele de filme au semnat primele producţii ieşite în premieră (*Zestrea* inaugurând această serie), iată acum lista „filmelor de actualitate" ale deceniului 1972-1981:

Scanned with CamScanner

Titlul filmului	Data premierei	Număr spectatori[a]
0	1	2
1972		
1. *Puterea şi Adevărul* (2 serii)	15.II	2.416.288
2. *Pentru că se iubesc*	21.III	1.546.077
3. *Drum în penumbră*	18.VIII	1.710.469
4. *Explozia*	23.XII	2.735.926
1973		
1. *Zestrea*	15.I	1.610.248
2. *Paraşutiştii*	2.VII	1.863.614
3. *Dragostea începe vineri*	16.VII	1.494.880
4. *Despre o anume fericire*	15.X	1.294.938
5. *O sută de lei*	5.XI	1.295.038
6. *Viforniţa*	19.XI	1.354.318
1974		
1. *Trecătoarele iubiri*	28.I	1.374.047
2. *Proprietarii*	25.II	1.248.407
3. *Trei scrisori secrete*	16.IV	1.244.549
4. *De bună voie şi nesilit de nimeni*	27.V	1.776.143

[a] Am luat în consideraţie situaţia statistică (oferită de singura sursă oficială, respectiv de Centrala Româniafilm) a numărului total de bilete-spectatori realizat de la data premierei până la 31.XII.1981 (în ţară şi în Bucureşti). N.B. La filmele în două serii, unde se vând două bilete unui spectator, se va ţine seama că numărul spectatorilor este jumătate din numărul biletelor vândute.

Scanned with CamScanner

0	1	2
5. *Un zâmbet pentru mai târziu*	9.XII	1.166.703
1975		
1. *Ilustrate cu flori de câmp*	3.II	1.847.238
2. *Filip cel Bun*	17.II	1.457.991
3. *Muntele ascuns*	3.III	1.320.346
4. *Tată de duminică*	28.IV	1.507.125
5. *Toamna bobocilor*	26.V	2.184.050
6. *Oraşul văzut de sus*	10.XI	1.609.206
7. *Zile fierbinţi*	22.XII	1.511.931
8. *Cursa*	22.XII	1.660.350
1976		
1. *Singurătatea florilor*	9.II	1.363.819
2. *Casa de la miezul nopţii*	23.II	1.330.206
3. *Mere roşii*	19.IV	1.726.864
4. *Instanţa amână pronunţarea*	7.VI	1.915.919
5. *Ultimele zile ale verii*	27.IX	1.491.513
6. *Ultima noapte a singurătăţii*	11.X	1.656.312
7. *Bunicul şi doi delicvenţi minori*	22.XI	1.656.312
1977		
1. *Accident*	7.II	2.795.985
2. *Cuibul salamandrelor*	28.II	2.614.581
3. *Marele singuratic*	26.IX	1.559.328

Scanned with CamScanner

0	1	2
4. *Iarna bobocilor*	10.X	2.399.231
5. *Regăsire*	24.X	1.948.826
6. *Iarba verde de acasă*	5.XII	1.404.348
1978		
1. *Trepte spre cer*	30.I	898.709
2. *E atât de aproape fericirea*	20.III	1.389.092
3. *Septembrie*	3.IV	2.030.532
4. *Rătăcire*	17.IV	1.564.115
5. *Avaria*	21.VIII	1.381.808
6. *Gustul şi culoarea fericirii*	9.X	1.133.504
7. *Din nou împreună*	11.XII	1.423.161
1979		
1. *Drumuri în cumpănă*	22.I	1.218.192
2. *Al patrulea stol*	5.III	1.071.683
3. *Clipa* (2 serii)	19.III	1.826.388
4. *Braţele Afroditei*	26.III	1.716.687
5. *Ora zero*	1.X	1.645.340
6. *Omul care ne trebuie*	16.XI	1.731.395
1980		
1. *Cine mă strigă*	14.I	1.412.460
2. *Mijlocaş la deschidere*	3.III	1.187.591
3. *Proba de microfon*	21.IV	1.165.691

Scanned with CamScanner

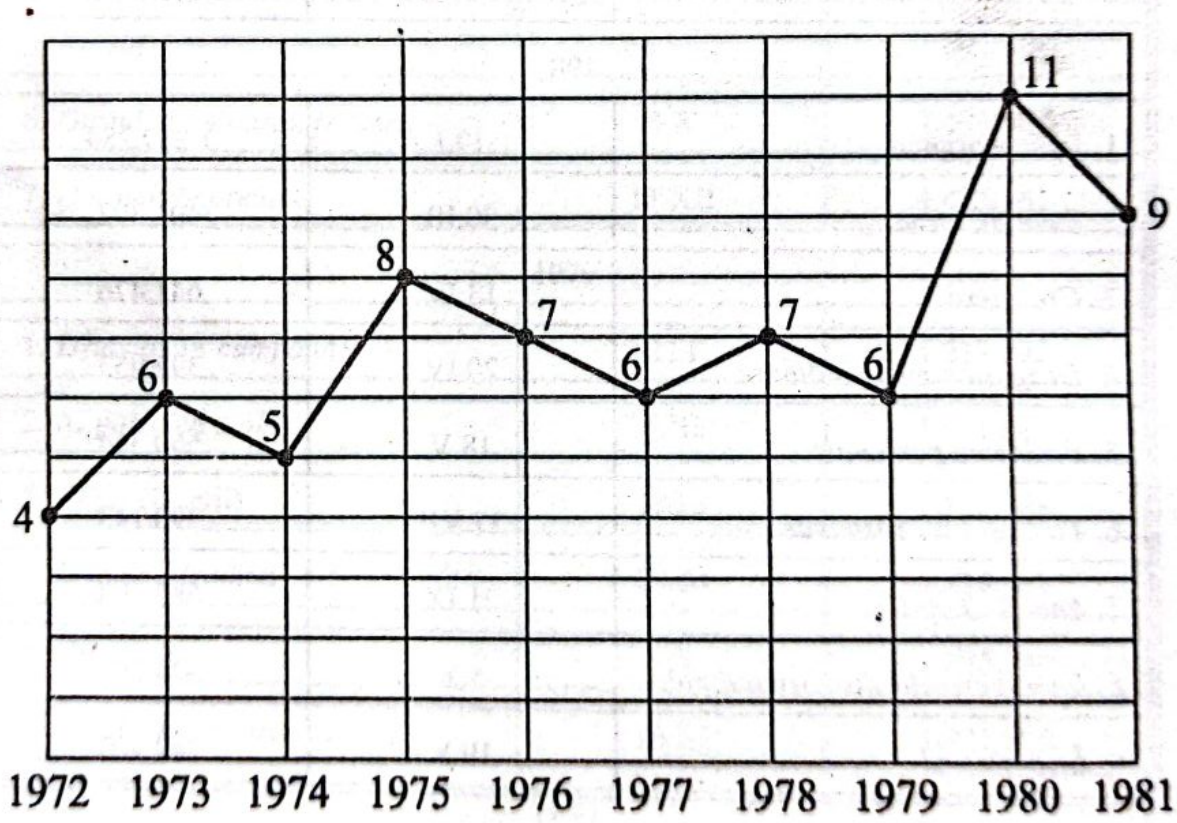
0	1	2
4. *Mireasa din tren*	26.V	618.666
5. *Bună seara, Irina!*	16.VI	1.080.536
6. *Stop cadru la masă*	30.VI	733.111
7. *Zbor planat*	8.IX	647.996
8. *O lacrimă de fată*	3.XI	826.727
9. *Ancheta*	10.XI	496.344
10. *Porţile dimineţii*	17.XI	531.094
11. *Cântec pentru fiul meu*	22.XII	577.080
1981		
1. *Fata morgana*	19.I	1.289.284
2. *Stele de iarnă*	30.III	401.392
3. *Croaziera*	13.IV	641.476
4. *Dragostea mea călătoare*	20.IV	392.953
5. *Probleme personale*	18.V	560.564
6. *Tridentul nu răspunde*	27.VII	390.143
7. *Ana şi „hoţul"*	21.IX	685.498
8. *Întoarcerea la dragostea dintâi*	5.X	334.997
9. *Învingătorul*	19.X	242.901

Graficul filmelor de actualitate scoase în premieră în anii 1972-1981 arată ca în figura 1.

Anul 1980 a fost un an de maxim pentru că în anul 1979 au intrat în producţie şi s-au realizat 28 de filme (artistice de lung metraj), cel mai mare număr înregistrat până atunci de istoria cinematografului românesc. După cum se ştie, în acea perioadă numărul de filme a fost în continuă creştere. Dar dacă *graful* filmelor realizate a fost

Scanned with CamScanner

ascendent, cel al filmelor scoase în premieră, cum vom vedea, era oscilant, având un desen sinuos, haotic. Numărul de 11 premiere cu filme de actualitate, din 32 de premiere câte au avut loc în anul 1980, a fost o întâmplare, nu un criteriu de difuzare. Astfel, în 1979 s-au realizat, cum spuneam, 28 de filme, dar în anul respectiv au avut loc doar 23 de premiere, din care numai 6 ale unor filme de actualitate. După cum în 1978 s-au realizat 24 de filme şi au ieşit în premieră 25 de filme! Dar asupra acestui aspect vom reveni, într-un alt capitol explicativ mai amănunţit, aici să reţinem doar acest caracter întâmplător al procesului producţie-difuzare: o realizare constantă, în creştere de la an la an, cu 2-4 titluri de plan, însă cu o difuzare foarte oscilantă (datorită, în esenţă, sistemului extrem de complicat al aprobării filmelor).



Statistic, am mai putea adăuga că din 235 de premiere câte au avut loc în acest deceniu, numai 69 au lansat filme de actualitate, 166 din ele acoperind, deci, celelalte capitole din planul tematic, în general

Scanned with CamScanner

ultimele trei, adică un număr aproape dublu de filme au fost pelicule de divertisment. Deşi numărul de filme se afla în creştere, deşi tendinţa generală era aceea de a se da o atenţie deosebită filmului de actualitate, el fiind considerat, cum am văzut, piatra de încercare a cineastului, totuşi ponderea lui era încă mică. Pe de altă parte, oare creşterea numărului de filme va aduce cu sine, automat, aşa cum se credea şi se spera atunci, o îmbunătăţire în plan valoric, un salt calitativ privind nivelul estetic şi ideatic al filmului românesc? Astfel, înainte de producţia Caselor de filme, în 1970, din 11 filme scoase în premieră, doar unul singur era film de actualitate: *Reconstituirea*, film de referinţă la acest capitol. Evident, mărirea numărului de filme nu a dus nici la realizarea unor opere precum *Moara cu noroc* sau *Pădurea spânzuraţilor*! După cum nici o ţară ca India, bunăoară, care în 1980, de pildă, a realizat 742 de produse cinematografice, de pelicule (doar câteva se pot numi filme, cum spunea însuşi Satyajit Ray, marele cineast indian), nu se poate compara valoric cu ţări precum Suedia, Belgia sau Elveţia, deşi acestea produceau (produc) un număr incomparabil mai mic de filme. Reuzultă, deci, de aici că esenţial pentru afirmarea valorii este existenţa personalităţilor creatoare şi a climatului cultural-politic în care acestea se manifestă. Din păcate, cinematograful românesc a funcţionat mai mult ca instrument de propagandă a dictaturii şi, deci, scopurile sale au fost preponderent extra-estetice. O nouă viziune despre cinematograf înseamnă o nouă viziune despre lume, înseamnă, fără să exagerăm, gândindu-ne la toate implicaţiile pe care le generează fenomenul cinematografic, o nouă ordine politică şi economică internaţională. În acest sens, Revoluţia din România şi evenimentele care s-au petrecut şi se petrec în estul Europei şi în lume sunt de bun augur.

Şi în cinematografia noastră, în ciuda tendinţei „teoretice" pentru valoare, a existat o direcţie pragmatică, industrial-comercială, concretizată în deceniul 1972-1981, cum am văzut, în peste 100 de filme de divertisment (paradox „explicabil" prin nevoia de autofinanţare). Aşadar, au predominat producţiile marginale şi

Scanned with CamScanner

nonvaloarea. Bătălia cu mediocritatea a fost dusă de un număr restrâns de cineaşti, care au produs şi ei opere foarte inegale ca valoare. Dan Piţa, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc au un *graf* valoric oscilant, asemănător celui al difuzării. Manole Marcus, Ion Popescu Gopo, Iulian Mihu, Al. Tatos au dat câte unul sau două filme bune, ca apoi *grafiul* lor să coboare la cota banalului şi comercialului. Pe de altă parte, „regizorii noştri cei mai buni" nu au luptat decât rareori cu armele filmului de actualitate. De la debutul lui remarcabil cu *Nunta de piatră*, bunăoară, Dan Piţa n-a realizat, într-un deceniu, decât un singur film inspirat din actualitate, *Filip cel Bun*, şi acesta cu mari concesii făcute puterii.

De altfel, întreaga generaţie tânără, de la care era cel mai firesc să se aştepte ozonificarea filmului românesc, mişcarea de impact cu realitatea ostilă, atitudinile contestatare şi demitizatoare, s-a dovedit a fi lipsită de suflul actualităţii. Marea majoritate a debuturilor care au avut loc în acest deceniu ca, de altfel, şi în anii următori, au fost anemice. Şi nu se poate spune că nu au fost încurajaţi debutanţii, că în acest răstimp nu a existat o adevărată tendinţă de promovare a debuturilor, tocmai din credinţa că poate de aici va răsare noul, valoarea!

Astfel, din cele 235 de filme scoase în premieră, 37 au fost semnate de debutanţi (e drept, mai mult de jumătate depăşind vârsta de 30 de ani!). De remarcat ar mai fi că dintre aceştia doar 4 au absolvit secţia de regie film a I.A.T.C-ului (în această perioadă însă 45 de tineri au terminat această secţie), 3 au terminat cursurile post-universitare de regie film, 13 au fost absolvenţi ai altor secţii, în special ai secţiei de operatorie, restul (17) selectându-se dintre scriitori, regizori de teatru, de televiziune, absolvenţi ai altor facultăţi din alte domenii de activitate... Acest ecletism explică, într-un fel, nivelul mediocru al majorităţii debuturilor.

Dar şi aici, mai ales aici, trebuie să introducem criteriul personalităţii creatoare. Imaginea pe care ne-o dau filmele de debut se schimbă de la caz la caz. De pildă, Alexa Visarion, deşi provine, ca să spunem aşa, din teatru, debutul său cu *Înainte de tăcere* (iar al doilea film, *Înghiţitorul de săbii*, a confirmat-o din plin) a fost mult

Scanned with CamScanner

mai convingător decât debuturile unor absolvenţi ai secţiei regie-film, precum Cristiana Nicolae (filmele sale ulterioare fiind chiar cu mult sub „promisiunile" debutului), Dan Mironescu sau Elefterie Voiculescu. Desigur, debutul, mai cu seamă în arta filmului, este o mare probă de încercare şi de risc (financiar în primul rând, dovadă că din 1981 s-a introdus din precauţie organizatorică, deşi total neinspirat, căci filmul de lung metraj presupune alte calităţi, „testul" filmului de scurt metraj). Ca şi în cazul I.A.T.C.-ului, al admiterii şi absolvirii, aici trebuie să domine criteriul selecţiei, deci tot un criteriu valoric, criteriu care acţionează şi într-o cinematografie de piaţă. Or, pentru aceasta, „profesorii" înşişi sunt chemaţi să fie personalităţi capabile să discearnă. Se pare că unii producători de la Casele de filme au fost inspiraţi când s-au bătut să facă loc noilor veniţi, pe nume Mircea Danieliuc, Alexandru Tatos, Dinu Tănase, Iosif Demian, Timotei Ursu, Ada Pistiner, Alexa Visarion, Nicolae Mărgineanu, Stere Gulea sau Tudor Mărăscu, dovadă suflul proaspăt pe care l-au adus în cinematografia naţională prin filmele lor de debut.

Din păcate, vocaţia actualităţii, implicit a speranţei, a firescului, a politicului, prea puţini dintre regizorii tineri s-a dovedit a o fi avut. Privind lista de mai sus a filmelor de actualitate scoase în premieră în deceniul 1972-1981, şi analizând-o, am fi mai degrabă înclinaţi să afirmăm că regizorii din celelalte generaţii, ai vechilor valuri, au arătat o apetenţă mai mare pentru problemele imediate ale actualităţii, fără să fi reuşit însă să facă „proba" actualităţii estetice. Virgil Calotescu se află în frunte cu 5 titluri, Lucian Bratu şi Mircea Drăgan cu câte 3, Gheorghe Vitanidis şi Manole Marcus cu câte două, aceştia din urmă, de altfel, semnând şi singurele filme de actualitate româneşti în două serii, *Puterea şi Adevărul* şi *Clipa*.

Trebuie aici să amintim, pornind de la aceste două exemple, că adevăratele filme de actualitate, indiferent de modalităţile de abordare, fie că se apelează la formula parabolei, ca în *Farmecul discret al burgheziei* sau ca în alte filme ale lui Buñuel, fie la cea a realismului total, ca în *Omul de marmură*, sau la aceea a „esteticii firescului" ca în *Călina roşie*, *Moscova nu crede în lacrimi*, *Femeia stranie*, *Gară pentru doi*, *Tema*, *Curierul*, *Iartă-mă* şi alte filme de

Scanned with CamScanner

actualitate ale noului suflu al şcolii ex-sovietice, fie la formula satirei, ca în *Sabia* lui Zoltán Fábri, *Martorul* lui Péter Bacsó sau alte opere cinematografice ale şcolii maghiare, fie la formulele parodiei şi comediei, cum procedează cineaştii de vârf ai şcolii ex-cehoslovace etc., sunt *filme politice*, adică filme care dezbat cu mult curaj problemele fierbinţi ale actualităţii, ale aspectelor ei vitale, care se implică profund în destinul lumii, al istoriei, pentru că au în centrul lor omul viu, concret, cu viaţa lui complexă, cu dramele şi bucuriile lui nemistificate. Evident, toate acestea susţinute de o convingătoare, emoţionantă comunicare estetică.

În acest sens, care dintre filmele de actualitate ale deceniului 1972-1981 pot fi considerate filme politice propriu-zise, autentic implicate în conflictul cu realitatea, în miezul problemelor pe care şi le-au propus să le dezbată? Disociind recesiv - făcând adică distincţia între ceea ce *vrea* „planul tematic" şi ceea ce *vrea* (sau *poate*) regizorul -, vom încerca să răspundem, apelând la un punctaj simplu, de la 1 la 5, ca în obişnuitele anchete ale revistei *Cinema*.

Titlul filmului	*Curaj tematic*	*Realizarea artistică*
Puterea şi Adevărul (2 serii)	xxxx	xxx
Explozia	x	x
Viforniţa	xx	x
Trecătoarele iubiri	xxx	xx
Proprietarii	xxx	xx
Un zâmbet pentru mai târziu	xxxx	x
Filip cel bun	xxxx	xxx
Zile fierbinţi	xx	x
Mere roşii	xx	xxx
Clipa (2 serii)	xxx	x
Omul care ne trebuie	x	x
Proba de microfon	xxx	x
Ancheta	xxx	x
Croaziera	xxxx	xxx
Probleme personale	xxxx	x

Scanned with CamScanner

Din acest *tabel valoric* reiese că în acest deceniu nu s-a realizat nici un film politic propriu-zis, căci, după părerea noastră, nici unul nu întruneşte condiţiile care să însumeze procentajul maxim. Nu orice film de actualitate este automat şi un film politic! Majoritatea covârşitoare a producţiilor a abordat cu timiditate probleme de fond, subiecte delicate, încercând să-şi realizeze intenţiile pe cale artistică, dar modalităţile de comunicare au fost deficitare, talentul regizorilor respectivi fiind, probabil, într-un impas de creaţie.

Desigur, superioare acestui grup de filme medii sunt filmele cu o tematică mai modestă, dar mai atente la mitologia cotidianului, ca *Ilustrate cu flori de câmp* şi *Cursa*, iar în imediata lor apropiere încă câteva producţii notabile, prin sinceritatea atitudinii faţă de realitate ca: *Septembrie, E atât de aproape fericirea, Iarba verde de acasă, Mijlocaş la deschidere, Mireasa din tren, Stop cadru la masă, O lacrimă de fată*. Dar dacă toate aceste filme au avut, în general, personalitate, distingându-se prin originalitatea temei şi firescul tratării filmice, e greu de ştiut azi, la o reluare a lor, cât mai rezistentă, căci implicarea politică demascatoare e inexistentă. Filmul politic autentic nu a fost, deci, nici pe departe, aşa cum s-a crezut şi cum s-a „prevăzut" în planurile tematice, *tendinţa dominantă* a acestei perioade de producţie cinematografică, marea majoritate a filmelor de actualitate, în jur de 50 de titluri, intrând în „serialul tematic", adică în acea categorie de pelicule care poate fi caracterizată, în principal, prin următoarele trei tendinţe (general-valabile, vizibile şi în celelalte genuri):

- tendinţa standardizării, uniformizării temelor, a tratării lor schematice din aceeaşi perspectivă a ideologiei unice, devenită o mentalitate aplicată la „practica proprie" şi aducând filmele la acelaşi numitor;
- tendinţa fiecărui film al acestei serii (şi a tuturor la un loc) de a enunţa, aglomerând vorbe, vorbe, vorbe în fluxul său epic, cât mai multe probleme şi aspecte ale momentului, cu intenţia explicată de a da soluţii, de a face pe loc îndoctrinarea politică pe care o cerea clipa;

Scanned with CamScanner

tendinţa distorsionării raportului (dialectic) dintre etic şi estetic, a disocierii artificiale a eticului de estetic, a mutării forţate a ponderii dinspre sfera estetică spre cea etică sau invers, fapt ce a dus la eşecul estetico-educativ al acestor filme, la compromiterea unor idei majore printr-o tratare didacticistă, convenţională, sau, dimpotrivă, la exagerarea unor aspecte formale, stilistice, ce a diminuat forţa de comunicare a valorilor etice.

Astfel au fost filmele de *serie tematic-industrială*, în care s-au abordat probleme ale industriei, în general probleme de producţie, în care s-a încercat, de fapt, să se abordeze „toate" aspectele legate de domeniul respectiv, viaţa individuală a personajelor fiind subordonată vieţii colective, „normelor tehnice" ale construcţiei socialiste (la propriu). Exceptând poate filme ca *Puterea şi Adevărul* sau *Filip cel bun*, care au încercat să abordeze neserial această tematică, lista completă a seriei este următoarea: *Despre o anume fericire, Proprietarii, Trei scrisori secrete, Un zâmbet pentru mai târziu, Muntele ascuns, Oraşul văzut de sus, Zile fierbinţi, Instanţa amână pronunţarea, Ultimele zile ale verii, Trepte pe cer, Avaria, Gustul şi culoarea fericirii, Clipa, Cine mă strigă, Zbor planat, Ancheta, Porţile dimineţii, Cântec pentru fiul meu, Fata morgana, Probleme personale, Tridentul nu răspunde, Ana şi „hoţul", Învingătorul.* Ultimele din aceste producţii, care au fost scoase în premieră în anii 1980-1981, au luat, în general, drept pretext cadrul industrial, anumite probleme de producţie, ele încercând să dezbată, de fapt, aspecte etice legate de teme precum dragostea, familia, prietenia etc.

De altfel, aproape că nu a existat film de actualitate, inspirat din „realităţile socialiste" (inclusiv cele două coproducţii cu Marocul, *Cuibul salamandrelor* şi respectiv *Braţele Afroditei*, ce pot intra în aceeaşi serie tematică), care să nu-şi fi propus, ca o condiţie a intrării în producţie, să desfăşoare şi o dezbatere etică. Este firesc, deci, să consemnăm şi *o serie tematică pe probleme de etică colectivă*, ca să spunem aşa, cuprinzând, alături de filmele sus-citate, şi alte pelicule precum: *Explozia, Paraşutiştii, Dragostea începe vineri, Tată de duminică, Singurătatea florilor, Regăsire, Ora zero, Omul*

Scanned with CamScanner

care ne trebuie etc., filme în care sfera esteticului a fost covârşită de cea etică, atitudinea morală a personajelor fiind forţat „exemplară", şi în care frazeologia muncii, a şantierului, a mediului colectiv muncitoresc etc. a dus la distorsionarea gravă a raportului etic-estetic. Schematismul ideilor şi şubrezirea expresiei estetice, filmările stângace, „reportericeşti" au creat, în ultimă instanţă, o mare confuzie între realitate şi reflectarea ei, confuzie provenită, pe de o parte, din neînţelegerea conceptului de actualitate, iar, pe de altă parte, din ignorarea specificului artei cinematografice. Conjuncturile care au impus introducerea anumitor teme tipice „realismului socialist", anumitor personaje roz, pozitive, „exemplare", cum era personajul activistului, care, când apărea, le ştia şi le rezolva pe toate, evident, prin discursuri moralizatoare - un astfel de „deschizător" de noi drumuri, în producţia acestui deceniu, fiind acel Ionescu, devenit „etalon", din *Filip cel bun* - s-au reflectat cu fidelitate tocmai în direcţiile şi tendinţele filmului românesc pe teme de actualitate, ale filmelor de „serie tematică".

Cu alte cuvinte, direcţiile şi tendinţele de aşa-zisă dezvoltare a societăţii, a structurilor ei, gigantomania, totalitarismul, birocratismul şi tot ceea ce a însemnat minciuna „construcţiei socialiste" în această perioadă, s-au reflectat conjunctural, ca într-o oglindă, în „planul tematic" şi, de aici, în practică. Astfel, cum am văzut, din cele 69 de filme de actualitate scoase în premieră între anii 1972 şi 1981, ponderea au avut-o filmele de „serie tematic-industrială", ele reflectând orientarea ideologică din planurile tematice, care, la rândul lor, au reflectat efortul de „industrializare accelerată" a României. Iar cum filmul a fost considerat instrumentul numărul unu de propagandă a sistemului, era firesc, deci, ca acest aspect dominant al politicii ţării, al direcţiei sale principale de dezvoltare, să se fi reflectat în filmul românesc de actualitate. Din acest punct de vedere, faptul că agricultura a fost total neglijată în acea perioadă, că nu i s-a acordat nici un fel de atenţie decât în defavoarea ei, prin dezrădăcinarea ţărănimii, s-a „reflectat" la fel de limpede în planurile tematice şi, evident, în realizările practice ale cinematografiei noastre.

Scanned with CamScanner

Privind însă lista filmelor de actualitate ale acestui deceniu, s-ar putea semnala şi o *serie tematic-agricolă*, dar „serie firavă" întrucât cuprinde un număr infim de pelicule pe probleme agrare (deşi nu apăruse „noua revoluţie agrară" şi nici „sistematizarea satelor", totuşi se vorbea de „viaţa nouă a satului"!).

Aceste pelicule au fost *Zestrea, Viforniţa, Toamna bobocilor, Ultima noapte a singurătăţii, Iarna bobocilor, Din nou împreună, Drumuri în cumpănă, Dragostea mea călătoare*. Din aceste 8 filme de actualitate pe teme de agricultură şi pe tema vieţii noi a satului tradiţional, cinci s-au vrut comedii, spectacole de divertisment „agricol", precum cele realizate de Mircea Moldovan, în realitate o bătaie de joc la adresa ţăranului, vânând succesul „orăşenesc" de public, într-o vreme când agricultura era confruntată cu probleme grave, vitale; iar celelalte trei s-au vrut a fi pelicule „serioase" - din păcate, cu rezultate artistice mediocre, - întrucât au îndrăznit să atace frontal şi să „rezolve" probleme fierbinţi ale agriculturii, dar sfârşind în „coadă de schemă" moralizatoare, eroii „exemplari" dând soluţii „revoluţionare", ţăranii izolaţi, însinguraţi, care „înţelegeau" iniţial binefacerile colectivizării, regăsindu-şi echilibrul moral ancestral şi revenind la matca vieţii în colectiv etc.

Aşadar, problmele pe care au încercat să le trateze aceste 8 filme au fost fie colaterale, pretext pentru divertismente „pe tema porumbului" (*Din nou împreună*), fie unilaterale sau false probleme, căci nici unul din ele nu s-a referit la oameni, ci la „teze" lansate de „documentaţia de partid", cum a fost aceea de pomină a „golurilor din agricultură". Valoarea estetică aproape nulă a acestor pelicule dovedeşte cât de mic a fost interesul producătorilor faţă de această temă, cât mai ales faptul că autorii respectivi au tratat-o superficial, ca pe o *probă* de ficţiune, nu ca pe una luată din viaţă şi devenită subiect de dezbatere filmică, document autentic, pre-vizionar, prospectiv. Căci orice film cu adevărat actual este în acelaşi timp şi un document şi orice document artistic, care dezbate probleme vitale, reale, are valoare şi prin perspectivele pe care le conţine, devenind astfel punct de reper în analiza unui fenomen.

Scanned with CamScanner

Filmele noastre de actualitate, din păcate, nu au fost astfel de documente-dezbatere, aşa cum sunt, de pildă, filmele politice italiene ale anilor '70. Ca atare, ele n-au putut deveni puncte de reper pentru dezvoltarea anumitor direcţii sau tendinţe. Filmele bune s-au dovedit a fi reuşite izolate, nefăcând parte dintr-un program estetic, dintr-o şcoală cinematografică, nefiind acele urme fundamentale care să nască şi să marcheze o tradiţie! Multe din ele au fost în acelaşi timp, cum am văzut, început şi capăt de drum. Evident, tendinţele rele s-au moştenit mai repede, devenind chiar direcţii de „dezvoltare" într-o anumită perioadă, cum au fost, de pildă, filmele de „serie tematic-industrială".

De asemenea, o altă tendinţă negativă, mai veche sau mai nouă a cineaştilor noştri, a fost (sperăm să nu mai fie) aceea a imitării modelelor străine. Influenţe vizibile, până la plagiere, au făcut din filmul românesc o cenuşăreasă a cinematografiei mondiale. Tributare „esteticii de împrumut", chiar cele mai bune creaţii s-au caracterizat printr-o „originalitate care vine mereu din urmă"! Cineastului român i-a fost probabil ruşine să „imite" cutare model autohton, cutare film de referinţă, să se înscrie adică într-o tradiţie, să dezvolte cutare tendinţă sănătoasă, originală. Dimpotrivă, s-a arătat gata oricând să „traducă" sau să „adapteze la practica proprie" cutare model străin care a impus cutare idee sau a lansat cutare modă, cum a fost, de pildă, privitor la moda *retro*, *Marele Gatsby* pentru *Tănase Scatiu*, *Între oglinzi paralele*, *Ultima noapte de dragoste* sau *Ştefan Luchian*, sau cum a fost *All that jazz* pentru *Înghiţitorul de săbii* şi recent pentru *Rochia albă de dantelă*, apoi *Călăuza* pentru *Concurs*, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, sau *Oblomov* pentru *Glissando*, *Noaptea americană* pentru *Secvenţe*, sau cum a fost şi ce a însemnat *French Connection* pentru *Cu mâinile curate* şi celelalte filme ale lui Sergiu Nicolaescu din seria „Comisarului Moldovan", pentru a nu mai vorbi de anumite westernuri care au stat la baza serialelor cu haiduci, în general, a filmelor comerciale cu subiect istoric (care au dat multă „roadă", de la westernurile cu ardeleni la serialul „Mărgelatu"!).

Este cu atât mai întristător acest fapt cu cât „estetica de împrumut" s-a aplicat nu numai în cazul produselor spectaculare, de

Scanned with CamScanner

divertisment, dar chiar şi în filmele inspirate din actualitate sau ecranizărilor. De pildă, ca să completăm lista de mai sus cu cele mai bune filme ale acestui deceniu, vom spune că *Proba de microfon*, bunăoară, ne-a trimis imediat cu gândul la *Network*, la filmul lui Lumet care a provocat în occident o adevărată modă contestatară, un tip simptomatic în contestaţie *Croaziera* ne-a amintit prin temă, prin ideea lui principală, de *Omul de marmură*; *O lacrimă de fată* ne-a trimis direct la şcoala maghiară, la filmele lui Sára şi Pál, iar *Stop cadru la masă* la şcoala ex-sovietică, la filmele lui Danelia sau Gogoberidze.

Fără îndoială, această tendinţă s-ar „justifica" prin nevoia generală de a participa la dialogul cinematografic mondial, de a fi prezenţi cu filmele noastre în competiţia valorilor universale, de a încerca să ne spunem părerea, cu mijloace proprii, privitor la circulaţia ideilor, la dezbaterea problemelor de stringentă actualitate care confruntă omenirea, la miturile lumii moderne şi la crizele pe care ele le generează. Dar cât de firave s-au arătat a fi „participările" noastre!

Fenomenul emigraţiei, de pildă, poate cel mai fantastic care s-a petrecut în istoria modernă a României, un fenomen social cuprinzător, fundamental şi canceros pentru destinele omenirii, în general, nu a făcut decât obiectul a două filme, *Rătăcire* şi *Trecătoarele iubiri*, care au dezvoltat, de fapt, nişte cazuri aparte, limită chiar, marginale temei în dezbatere, subiectul emigraţiei fiind mai mult un pretext pentru a pleda în numele unui mit al statorniciei, existente în multe alte filme care au făcut o falsă propagandă patriotică, sau, mai bine-zis, în numele unui mit al „dorului de ţară", ce a fost înscris, de altfel, şi în titlul altui film pe un caz similar: *Întoarcerea la dragostea dintâi*. Înţelegerea greşită a problemei avea drept cauză politica dictaturii îndreptată clar împotriva drepturilor omului. De aceea şi această temă de mare actualitate a fost marginalizată, ca de altfel, cum am spus, tot ce era foarte actual şi vital legat de om, de natură, de ştiinţă, de cosmos etc.

Bunăoară, pe tema emigraţiei, cinematografiile lumii au produs opere de referinţă pentru cea de a şaptea artă, de la *Emigrantul* lui Chaplin la *Emigranţii* şi *Lumea nouă* ale lui Troël, de la *America*,

Scanned with CamScanner

America al lui Kazan la *Naşul* lui Coppola, de la *Pâine şi ciocolată* al lui Brusati sau *Frumos, onest, emigrant în Australia*, filmul lui Zampa, la filmele şcolii vest-germane pe această temă, între care excelează cel al lui Fassbinder *Teama ucide sufletul...* Acesta din urmă dezbate şi problema naţionalităţilor conlocuitoare, o problemă extrem de actuală şi care a existat şi există şi la noi. Casele de filme însă au ocolit-o sistematic, ca şi cum ea nici n-ar fi existat vreodată! Semnificativ e însuşi faptul că această temă şi-a găsit concretizarea doar într-un singur film, *De bună voie şi nesilit de nimeni*, o emoţionantă încercare de a dezbate, după modelul piesei *Romeo şi Julieta*, prejudecăţile naţionaliste, în speţă mentalităţile obtuze a două familii, una de români, cealaltă de maghiari, care se opun căsătoriei a doi tineri, propriii lor copii, băiatul fiind român, fata unguroaică, tocmai din motive şovine, dezbatere nedusă, din păcate, până la capăt, fără să se intre în adâncul problemei, lucru cât se poate de „firesc", de fapt, într-un sistem care apăra numai pe hârtie drepturile fraţilor de alte naţionalităţi.

Sunt cazuri izolate, care ar fi putut marca direcţii sau tendinţe propriu-zise, de reală actualitate, dar care au rămas ca realizări întâmplătoare în peisajul trist al unui plan tematic arbitrar, mereu modificabil, în continuă (dez)orientare, căci reflecta fidel însăşi ceaţa ideologică în care era ţinută ţara. Planul tematic nu urmărea nimic deci, nu avea nici un program, fie de natură politică, estetică sau comercială. De pildă, ca o consecinţă sau, mai exact, ca o reacţie la o atare situaţie de criză (în căutarea de formule organizatorice înainte de toate), în ultimii ani ai „intervalului comunist" a apărut o tendinţă interesantă, „deschisă", ce-i drept, de *Reconstituirea*, vizibilă mai ales la noul val de cineaşti, pe care am putea-o numi tendinţa „realismului socialist pe invers" sau „întors pe dos". Dacă în „obsedantul deceniu" totul era văzut în roz, noii cineaşti, deveniţi, aproape in corpore, *autori totali*, şi-au propus „să vadă totul în negru". Şi chiar când plecau de la opere literare (de altfel, în acest deceniu pe care îl analizăm, din 69 de filme de actualitate numai 9 dintre ele au fost inspirate de lucrări literare şi dintre acestea doar două pot fi numite ecranizări propriu-zise, *Marele singuratic* şi *Clipa*) nu făceau decât să-şi hrănească propria lor viziune „unilaterală"

Scanned with CamScanner

(vezi *Vânătoarea de vulpi* sau *Înghiţitorul de săbii*). Această viziune „neagră" însă (detectabilă mai greu în faza scenariului regizoral, respingerea unui scenariu precum *Vocile nopţii* al lui Buzura de către fosta Comisie a cinematografiei fiind excepţia care confirmă regula), a dus sau a atras după sine amputarea unor secvenţe, introducerea altora, modificarea unor replici etc., în filme ca („modelul" rămânând *Filip cel bun*): *Proba de microfon*, *Cursa*, *Croaziera*, *Stop cadru la masă*, *Septembrie*, *O lacrimă de fată*, *Mijlocaş la deschidere* etc.

Desigur, legat tot de această tendinţă, ca un caz aparte, poate fi considerat şi filmul - ca un *Que Viva Mexico* neterminat! - *De ce trag clopote, Mitică?* al lui Lucian Pintilie, inspirat de *D'ale carnavalului* şi alte scrieri ale lui Caragiale. În fond, tocmai în ceea ce a avut această tendinţă recesivă (neplanificată) mai bun, mai pozitiv, ca atitudine sinceră şi adevărată faţă de viaţă, de societate, se pot regăsi căutările reale ale cinematografiei noastre, eforturile ei de a intra într-un dialog viu cu valorile cele mai angajate ale cinematografiilor lumii, mai ales cu cele ale şcolilor de film din ţările est-europene, a căror tendinţă majoră a fost aceea de a demasca poncifurile „lumii comuniste", de a se apropia de pulsul realităţii, de a aduce în prim-planul actualităţii ceea ce se afla „în spatele uşilor închise" ale puterii, de a crea, prin filme autentice, un climat contestatar, care să ducă la demitizarea falselor imagini ale realităţilor socialiste, ale falselor lor mituri, întreţinute şi de filmele de serie, de produsele kitsch ale industriei cinematografice.

De altfel, într-o lume poluată, spectatorul avea nevoie de adevăr ca de aer proaspăt. Iar dintre toate formele cinematografice, filmul de actualitate ar fi putut fi mijlocul de comunicare cel mai des, cel mai viu şi direct. De aceea, asemenea atitudini de contestatare creatoare, din care s-au născut câteva filme cu faţă umană, au fost preferate de public, mai ales de publicul tânăr. Festivalul filmului pentru tineret de la Costineşti, de pildă, primele sale ediţii, a constituit, în acest sens, un exemplu de maximă empatie. Publicul de acolo, spectatorul tânăr, a dovedit nu o dată că a fost sufletul şi raţiunea de a fi a acelei manifestări, participarea sa la spectacolele de seară şi la dezbaterile de a doua zi fiind o oglindă a sincerităţii şi adevărului, a îndrăznelii

Scanned with CamScanner

şi exigenţei, a sancţiunii prompte şi a „controlului de calitate" aplicat spontan filmului românesc.

Desigur, era vorba de un public special, într-o atmosferă specială, reacţia lui vie, nedisimulată, manifestându-se liber, deschis, oscilând între aderenţă entuziastă (ca în cazul filmului lui Constantin Vaeni *Imposibila iubire*) şi atitudine contestatară (de pildă, la aceeaşi ediţie 1984, filmul lui Gheorghe Vitanidis *Tinereţea patriei, tinereţea noastră*, a fost fluierat mai ales când apărea „cuplul prezidenţial", ceea ce a dus la oprirea proiecţiei).

În timpul vizionării filmului *Imposibila iubire*, bunăoară, după romanul *Intrusul* de Marin Preda, publicul se manifesta de parcă ar fi citit un „ziar independent". Era, în fond, participarea directă, „indiscretă", sănătoasă, în sens moromeţian, faţă de un *text* literar, dat fiind că majoritatea covârşitoare a tinerilor spectatori se întâlnea pentru prima oară cu *Intrusul*. Iar calitatea principală a filmului lui Vaeni a fost aceea de a fi pus în prim plan textul lui Marin Preda. Să ne explicăm. Filmul *Imposibila iubire* nu are o valoare estetică deosebită. În primul rând, e lipsit de unitate stilistică, fiind un amestec de realism, psihologism, naturalism, lirism (sentimentalism), documentar, reportaj TV, de aceea are şi multe lungimi! În al doilea rând, *ideea de intruziune*, ideea principală a cărţii, atât de profundă filosofic şi social, care ţine de natura biologică a omului chiar, e doar enunţată în film, totul fiind axat pe epica dramei lui Călin Surupăceanu şi a „imposibilei sale iubiri". Dar aici apare un alt neajuns care face neconvingător nucleul conflictului principal, momentul accidentului, şi, mai ales, tot ce urmează după el: dintr-o eroare de machiaj, ce s-a vrut pesemne un fel de stilizare, Călin, cel de după nefericita întâmplare, arată aproape neschimbat, mutilarea lui fizică nu mai există, şi ea e tot enunţată (vezi reproşurile fără acoperire „vizuală" ale Mariei) şi ca atare nimeni nu mai înţelege motivele rupturii dintre îndrăgostiţi, involuţia socială a eroului, comportarea mascată a celorlalţi faţă de el etc. Apoi ar mai fi existenţa unui final forţat, care denaturează semnificaţia cărţii lui Preda, tocmai prin introducerea reportajului TV, a reporteriţei stridente, a „mass-mediei în film" deci, un element de distanţare la modă. În fine, şi nu în ultimul rând, căci ţine de latura comunicării, a

Scanned with CamScanner

receptării operei, este alternanţa întâmplătoare a peliculei color şi alb/negru, cele două „imagini" apărând, când una, când alta, fără să transmită existenţa vreunei „logici" infraestetice, cât de cât funcţionale.

Revederea filmului, atunci, alături de tinerii de la Costineşti, ne-a confirmat încă o dată aceste adevăruri şi a scos, în schimb, în evidenţă reala valoare a filmului: punerea în circulaţie cinematografică a textului lui Preda, fenomen mai rar la noi, căci majoritatea ecranizărilor omoară operele literare, pentru ca autorii cineaşti să se pună în prim-plan pe ei înşişi. Însă uluitor ni s-a părut altceva: noua semnificaţie, noul mesaj pe care îl căpăta textul marelui scriitor, o antologie de predisme, de sinceităţi tulburătoare, prin *traducerea*, prin *decodificarea* lui, de către spectatori, în „cheia" zilei, a realităţii anormale în care eram constrânşi să trăim. Fiecare replică aproape, fiecare situaţie referitoare la perioada anilor '60 devenea, prin reacţiile receptării, din unghiul actualităţii deci, limbaj curent, familiar. Spectatorii actualizau textul, îl aduceau în prim-plan sesizându-i în frumosul stil studenţesc permanenţa, viaţa lui, dându-i totodată noi nuanţe, o nouă culoare locală. Succesul acelui fericit dialog, al acelui nou cod, trăda tocmai foamea de adevăr, de comunicare sinceră, nemistificată, a spectatorului. Comentând acest exemplu, am vrut să aducem un elogiu publicului nostru tânăr în general. Rămâne întristător doar faptul că unui asemenea public, filmul românesc, în special cel inspirat din actualitate, i-a rămas dator „până la Dumnezeu"!

II. Grafice, tabele, scheme comparative privind situaţia spectatorilor la filmul de actualitate românesc şi străin

În sociologia celei de a şaptea arte şi industrii, statistica „situaţiei spectatorilor", cu o expresie consacrată la noi, contează înainte de toate ca un criteriu economic, ca un element esenţial, al funcţionării mecanismului industrial, format din primul şi ultimul factor din cele

Scanned with CamScanner

trei câte cuprinde triada producţie-operă-difuzare. Din acest punct de vedere, peste tot în lume, de la începuturile cinematografului, evident, după „modelul" celorlalte „şase" arte şi industrii, odată cu dezvoltarea „Galaxiei Gutenberg", când s-a descoperit şi „vocaţia" lor industrial-comercială, se fac asemenea statistici privind situaţia spectatorilor sau *box-ofice*-ului, cu un termen universal consacrat de „fabrica de vise" hollywoodiană şi devenit pentru ea - ca şi pentru orice mentalitate care vede în film o marfă, un produs al industriei cinematografice - un criteriu valoric.

Aşadar, numărul de bilete-spectatori, ca să folosim limbajul financiar în speţă pentru că şi spectatorii, din acest punct de vedere, sunt marfă, înregistrat de un film interesează, în primul rând, din unghi strict economic, al planului de încasări şi profituri („beneficii", spuneau economiştii noştri), în virtutea unui plan de producţie. Acest „număr" poate fi benefic sau fatidic, poate să facă dintr-un blănar sau croitor, cum au fost la origine primii mari producători hollywoodieni, un milionar peste noapte sau poate să aducă un producător veritabil în pragul falimentului, al catastrofei, poate să dea „credit" în continuare unui regizor, actor, scenograf etc., să le fie adică o „carte de vizită" strălucitoare, sau poate să le înfunde cariera, să le-o umbrească sau să le-o „distrugă", şi cazuri celebre se cunosc nenumărate, unul dintre ele, de pildă, fiind cel al lui Orson Welles. Prin el, prin acest „număr", se urmăreşte, deci, dacă filmul cutare şi-a scos banii investiţi în realizarea lui, dacă a adus sau poate să mai aducă vreun profit, dacă are vreun deficit, cât de mare e, căci trebuie acoperit de alte filme, dacă, cum era cazul cinematografiei noastre, a atins cifra „magică" de un milion de bilete-spectatori întrucât, în acest moment, intra în vigoare clauza dreptului de autor etc.

Fără îndoială că succesul unui film atrage după sine şi alte feluri de profit, la recordul său de încasări concură şi alte ramuri industrial-comerciale sau propagandistice, ce-şi trag foloasele din comercializarea miturilor pe care filmul respectiv le lansează, iar seria de filme ce urmează „modelului" le întreţine. Fenomenul trăieşte cu maximă eficienţă, mai ales, într-un sistem de producţie bazat pe economia de piaţă, unde arta în general şi filmul în special sunt exploatate ca mărfuri, moda, bunăoară, lansată de un film, aducând

Scanned with CamScanner

imediat profituri celor care fabrică cosmetice, obiecte de îmbrăcăminte etc. Este cunoscută celebra lozincă a lui William Hays, supranumit *the tzar of the movies*, ce şi-a legat numele de „Codul Pudorii" şi de „Hays Office": „Marfa urmează filmul. Pretutindeni unde pătrunde filmul american se vor vinde produse americane mai multe". Nemaivorbind de influenţa moral-propagandistică, de reclama făcută „modului de viaţă tipic american" etc., care pătrund odată cu filmul comercial! Sub paravanul produselor de acest tip, al peliculelor de divertisment, se ascunde o politică mercantilă, însoţită de ideologia capitalului. De la *Naşterea unei naţiuni* la *Pe aripile vântului* şi de aici la marile succese ale anilor '80, începând cu *Love Story* şi până la *Războiul stelelor* sau *E.T.*, cinematograful american a dus o continuă bătălie pentru depăşirea recordului de încasări, atins pe rând de filmele sus-citate, cât şi pentru câştigarea pieţelor de desfacere (din Europa şi din ale continente). Fapt despre care nu se poate spune că nu i-a reuşit.

Scopul mercantil stă, deci, la baza acestei politici molipsitoare, care a fost luată ca model de marea majoritate a cinematografiilor lumii. A fi competitiv din acest punct de vedere înseamnă a concura numărul de bilete-spectatori înregistrat de marile succese ale cinematografului mondial, înseamnă a cuceri pieţele lumii şi a realiza încasări fabuloase, înseamnă, pentru visul cinematografiilor sărace, a aduce valută. Or, pentru a atinge asemenea ţeluri extra-estetice, orice cinematografie încurajează filmul comercial şi duce o politică mercantilă, deşi competiţia cu sistemul de producţie şi, implicit, de difuzare practicat de cinematograful american este inegală, el dominând autoritar toate pieţele de desfacere a produsului filmic.

Aşadar, a spune „număr mare de spectatori" echivalează, dintr-o asemenea perspectivă, cu „valoarea filmului comercial". Şi, în consecinţă, cu „nonvaloarea filmului de artă", dat fiind că până acum nu se cunosc filme de valoare, reprezentative pentru specificul celei de-a şaptea arte, care să înregistreze milioane de bilete-spectatori, care să aducă mari beneficii, dimpotrivă, cele mai multe au însemnat eşecuri economice, nereuşind să-şi scoată nici măcar banii investiţi în ele. De aceea, sistemele cinematografice care funcţionează pe principiul autofinanţării sau al plus-profitului încurajează planificat

Scanned with CamScanner

filmul comercial pentru a acoperi şi asemenea eventuale eşecuri financiare, adică şi sumele „aruncate" pe asemenea „aventuri", „experimente", cum se numesc de obicei filmele de artă, categorie în care intră şi filmul de actualitate, înţeles ca film dezbatere, ca film politic autentic.

Competiţia între aceste două categorii de filme şi respectiv de criterii este, deci, inegală. Acest fapt l-am putut constata şi în producţia de difuzare internă a filmelor româneşti şi a celor străine, cum vom arăta în următoarea aplicaţie. Aici ne vom referi la analiza „situaţiei spectatorilor", privită însă altfel decât ca un criteriu strict economic, ca valoare pur economică. Căci dacă din punctul de vedere al mentalităţii care priveşte filmul ca marfă, criteriul *box-office*-ului, al încasărilor, este singurul criteriu valabil, din punctul de vedere al concepţiei care gândeşte filmul ca artă, criteriul numărului de bilete-spectatori înregistrat de un film poate fi şi este un criteriu noncomercial, unul de sociologie a cinematografului, adiacent sau subsumat criteriului axiologic.

Introducem în analiză acest din urmă criteriu întrucât, cum am văzut, în ceea ce priveşte producţia naţională de filme şi difuzarea ei (pe alte pieţe), nu a putut şi nici nu va putea fi vorba de o concurenţă reală a filmului comercial, competiţia mercantilă fiind inegală, practic imposibilă. De aceea, rămâne să luăm în discuţie doar competiţia valorică. În acest sens, ce ne poate spune „situaţia spectatorilor" despre valoarea filmelor? Desigur, o cifră în sine (presupunând că ea este corect raportată) nu reprezintă decât o cantitate, o mărime caracteristică a unui lucru. Însă comparată cu alte cifre, corelată cu alte fenomene etc., ea poate spune foarte mult. În primul rând, statistica numărului de bilete-spectatori reprezintă diferenţiat, corespunzător diferitelor categorii şi genuri de filme, publicul, adică diferitele categorii de spectatori, nivelul estetic al fiecărei categorii de public, capacitatea ei de receptare.

În acest fel, statistica numărului de bilete-spectatori devine un criteriu socio-axiologic de testare a gustului spectatorilor, evident, depăşind criteriul economic şi relaţia industrial-comercială producţie-difuzare, acum interesând şi apărând în prim plan relaţia *operă-public*. Numărul de bilete-spectatori, în cazul unei statistici

Scanned with CamScanner

corecte, repetăm, ne poate spune, deci, foarte mult despre preferinţele spectatorilor pentru o categorie de film sau alta, ne poate ajuta să stabilim ştiinţific care este raportul dintre valoarea unui film şi valoarea publicului, adică pretenţiile lui, nivelurile sale de pregătire şi instruire, gradul lui de „naivitate". Căci de multe ori valoarea unui film este invers proporţională cu numărul de bilete-spectatori înregistrat în cadrul difuzării lui, or aceasta ne determină să tragem anumite învăţăminte juste şi chiar concluziile de rigoare privitor la orientarea cinematografiei, la direcţiile ei de dezvoltare, la felul cum este dirijată producţia şi cum se face difuzarea, în ce ritm şi, mai ales, în ce mod are loc ea, dacă chipul în care este lansat, difuzat şi susţinut un anumit film nu reprezintă însăşi oglinda nivelului de pregătire profesională a distribuitorilor etc.

Privind lucrurile în felul acesta, vom putea vedea, de fapt, care a fost situaţia relativ *reală* (presupunând că raportările fictive în perioada analizată erau neglijabile) a filmului de actualitate românesc, înainte de toate, şi a spectatorilor lui. Avea el o situaţie privilegiată? În „planul tematic" poate da, dar în realitate nu. În aplicaţia precedentă am putut constata că numărul de spectatori la filmul de actualitate românesc era în continuă creştere, iar acest fapt se petrecea în contextul unei creşteri generale a numărului de spectatori la filmul românesc. În deceniul analizat, la cele 69 de filme de actualitate s-au înregistrat 91.970.815 spectatori, adică media per film era de 1.332.910,3 spectatori. Observăm, privind şi analizând *lista* cu filmele de actualitate scoase în premieră în perioada 1972-1981, că cele mai bune din ele depăşeau milionul de spectatori, unele se apropiau de două milioane, iar câteva au şi depăşit această barieră (*Toamna bobocilor*, *Iarna bobocilor* şi *Septembrie*). Acestea, ca şi alte filme care aveau un ridicat număr de spectatori, înspre două milioane, precum *De bună voie şi nesilit de nimeni*, *Ilustrate cu flori de câmp*, *Cursa*, *Mere roşii*, *Ora zero*, *Omul care ne trebuie*, ca şi cele aflate în jurul cifrei de 1.500.000 de spectatori, ca *Filip cel bun*, *Iarba verde de acasă* sau *Cine mă strigă*, nemaivorbind de unele din capătul intervalului, care au depăşit repede „milionul" sau „suta de mii" în Bucureşti, ca *Proba de microfon*, *Fata morgana*, *Croaziera* sau *Ana şi*

Scanned with CamScanner

„hoţul", au fost filme care aveau în centrul dezbaterii, mai ales, probleme ale tineretului.

În general, filmele de actualitate cu şi despre tineri au cunoscut imediat adeziunea spectatorului tânăr, evident, când acesta simţea că filmul i se adresa direct şi sincer sau când aborda o idee inedită. Dovadă că la Festivalul filmului de la Costineşti pe podiumul laureaţilor au urcat regizorii şi realizatorii unor filme precum *Cursa*, *Septembrie*, *Mireasa din tren*, *Probă de microfon*, *Croaziera*, *O lacrimă de fată*, *Concurs*, *Secvenţe*, *Imposibila iubire*, *Pas în doi*, *Declaraţie de dragoste* sau *Promisiuni*. Dintre ele cea mai mare parte, cum se observă, au fost realizate de regizori din generaţia (mai) tânără, deşi un regizor ca Lucian Bratu a dovedit constant o apetenţă deosebită pentru actualitate (*Drum în penumbră*, *Oraşul văzut de sus*, *Angela merge mai departe* sau *Acordaţi circumstanţe atenuante?*). Evident, tinereţea era mai mult un pretext decât un criteriu. Pe de altă parte, unele filme, ca *Mireasa din tren* sau *O lumină la etajul zece* (şi el premiat la Costineşti) au mers mai greu la public, fiind greoi povestite şi confuze ideatic. Şi mai puţin verosimile. Ele nu s-au ridicat la acea generalitate care să intereseze pe cât mai mulţi tineri, cum a avut-o, de pildă, un film precum *Fata morgana*, realizat modest, din păcate, dar care dezvolta un subiect generos inspirat din acele momente de viaţă prin care trec aproape toţi tinerii aflaţi la „vârsta întrebărilor", adică la vârsta iubirii şi a „satisfacerii stagiului militar". Dovadă că numai în câteva luni, ca şi *Septembrie* de altfel, acest film a depăşit milionul de spectatori, majoritatea covârşitoare a lor fiind tineri. O realizare mai valoroasă, mai inspirată expresiv şi ideatică, abordată mai grav, mai profund, le-ar fi comunicat tinerilor, pe această temă, lucruri mai bogate, mai vii, mai complexe.

Fără îndoială că tineretul, care formează partea cea mai numeroasă a spectatorilor de film, la noi şi aiurea, nu constituie un singur public, el e alcătuit din publicuri, din tineri şi tineri, cu înclinaţii, idealuri şi rezultate felurite. De aceea, sarcina filmelor care i se adresează, în general a filmelor de actualitate care se referă la preocupările tineretului, la relaţiile lui cu familia, cu şcoala, cu societatea etc., este, trebuie să fie, mai ales azi, în noul climat creat de Revoluţie, foarte însemnată şi plină de responsabilitate. Asemenea

Scanned with CamScanner

filme complexe ca structură şi profund morale, ar trebui să prevaleze în producţia anilor următori şi să dezbată lucid, sincer şi curajos, o serie întreagă de aspecte crude ale realităţii, să se inspire firesc şi liber din miezul „cenzurat", până acum, al actualităţii şi să implice spectatorul în cât mai multe probleme vitale, majore, cu care se confruntă în viaţa de toate zilele. Căci aceşti tineri de azi, mâine vor conduce ţara.

Nu întâmplător, în deceniul 1972-1981 cifra record de spectatori - la filmul de actualitate - s-a înregistrat în anul 1975 (şi nu în anul de „maxim" 1980, atât la capitolul producţie, cât şi la difuzare), când a avut loc premiera celor mai multe filme bune de actualitate, diverse ca fond şi formă, dar apropiate ca valoare, inspirate din viaţa tinerilor în special. Această cifră a fost, cum se poate vedea şi din tabelul de mai jos, de 13.098.237. Fiecare dintre cele opt filme poate fi considerat, în felul lui, reprezentativ la acea vreme şi în acele vremuri pentru regizorii respectivi, cât şi pentru tematica nouă, inedită, pe care, pentru prima oară, a pus-o în dezbatere. Din păcate, această competiţie creatoare, de bun augur, nu a fost continuată la acelaşi nivel, stacheta exigenţelor a coborât de la an la an, în favoarea subproduselor, a peliculelor modeste, care nu urmăreau decât succesul gratuit de public şi, evident, satisfacerea „comenzii sociale".

A apărut astfel un alt gen de competiţie, pe care noul cinematograf românesc îl va practica intens, între filmul de actualitate autentic şi filmul de actualitate comercial (adică falsul film de actualitate, cum vom vedea). A început domnia criteriului eficienţei economice.

Dar încurajarea non-valorilor politice şi abdicarea de la orice cod estetic a dus (va tot duce) la alterarea gustului spectatorilor „buni" şi la menţinerea ignoranţei sau a prostului gust al celorlalţi. De pildă, în anul 1976, filmul care a înregistrat cel mai mare număr de spctatori, aproape două milioane, a fost un film absolut mediocru, „pelicula noastră coreeană", cum i se spunea atunci, şi anume *Instanţa amână pronunţarea*. Lupta cu astfel de pelicule, renaşterea unei competiţii valorice nu a mai avut loc, dovadă că cinematografia noastră a luat-o pe panta lui „Mărgelatu" sau a serialului cu *liceeni*, „modelul" kitsch al actualităţii! Calea recesivităţii a fost aproape abandonată. Acest

Scanned with CamScanner

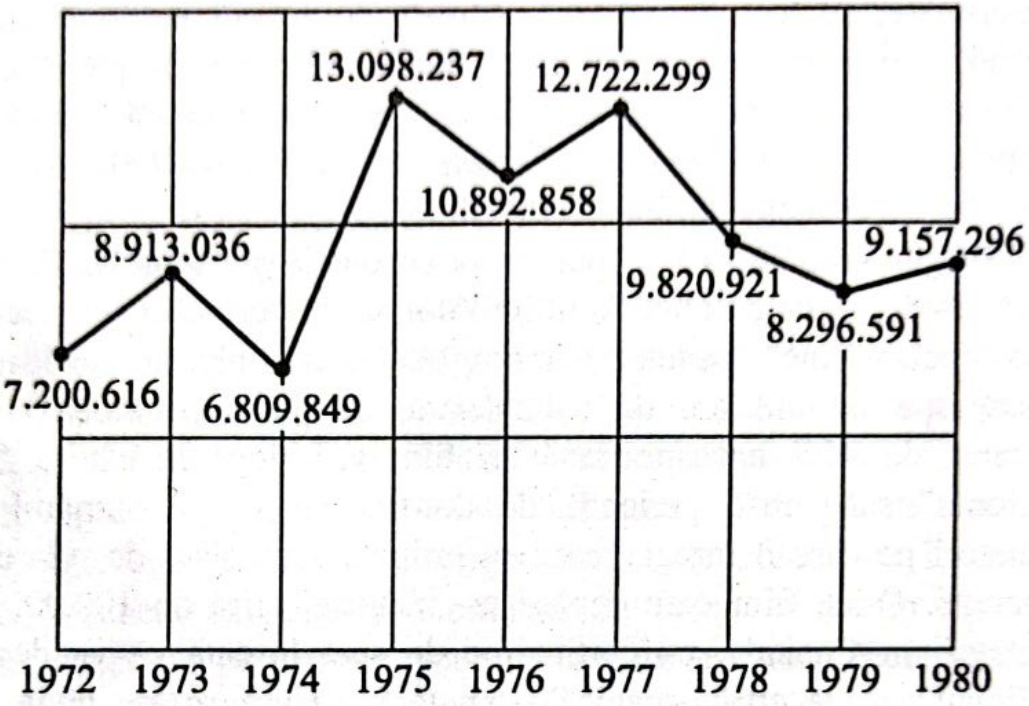
fapt e ilustrat de *graful* numărului de spectatori, care reflectă „ritmicitatea" proastă - şi oscilantă valoric - a numărului de filme scoase în premieră (vezi *graful* de la aplicaţia I). Ceea ce *graful* nu poate să arate, ci doar, cum vom vedea, analiza listei de filme menţionate, este faptul că deficienţele difuzării, ale „ritmicităţii" dezastruoase, au fost acoperite de filmele de actualitate comerciale, care au realizat un număr ridicat de spectatori (vezi, de pildă, anul 1977, în care, din 6 filme de actualitate scoase în premieră, 4 erau de tip comercial). Şi cu toate acestea, *graful* marchează oscilaţia valorică (sau, mai exact, nonvalorică).

Desigur, trebuie să mai punem la socoteală şi faptul că filmele de actualitate ieşite pe piaţă în ultimii doi ani ai perioadei studiate nu şi-au „epuizat" încă spectatorii, motiv pentru care nici nu am luat în consideraţie ultimul an, deşi, bunăoară, se poate prevedea cu o siguranţă de 95% aproape dacă un film va atinge în câteva luni „milionul" sau într-o perioadă de doi-trei ani, după numărul de spectatori pe care îl înregistrează în primele săptămâni de rulare în Bucureşti. Orice film care depăşeşte „magica" cifră de 100.000 de spectatori în Capitală, cu certitudine de sută la sută că va depăşi „milionul" - altă cifră „magică" - în ţară. *Croaziera*, de pildă, nu atinsese, până la limita intervalului luat în calcul de noi, cifra de un milion de spectatori, dar era cert că o va depăşi, aşa cum s-a şi întâmplat, căci înregistrase în primele două luni de difuzare în Bucureşti peste o sută de mii de spectatori.

Acest „milion" a fost, de fapt, cu extrem de rare excepţii, depăşit în timp chiar şi de cele mai proaste filme, datorită: a) preţului derizoriu al biletului de cinema; b) numărului mare sau mulţumitor de copii de difuzare de care a beneficiat filmul românesc; c) inexistenţei unui plan de difuzare a filmului străin, numit în reţea şi „film ajutător", pentru că „ajuta" ilegal, cu spectatori fictivi, şi filmul românesc; d) publicului anomic „cultivat" cu precădere în cazurile filmelor care nu mai aveau vreo şansă „normală" să-şi acopere cât de cât cheltuielile; e) lipsei de concurenţă tot mai mare a filmului străin (de prin 1981 nu s-a mai importat nici un film), televiziunii şi sălilor video, puse pe linie moartă; f) raportările false în cazul „indicatorului film românesc", care căpătaseră în ultimii ani proporţii gigantice, specifice „Epocii de aur".

Scanned with CamScanner

Iată acum *graful* numărului de bilete-spectatori realizat la filmul de actualitate românesc în anii 1972-1980 (în 1981 s-au realizat 4.939.208 bilete-spectatori, cifră needificatoare, căci nici unul din filmele anului respectiv nu a împlinit un an de difuzare, termen-etalon al receptărilor):



Aceste cifre, desigur, nu puteau „concura" cu cele ale filmelor comerciale, chiar şi în cadrul restrâns al celor de actualitate, cum spuneam. *Explozia*, de pildă, a depăşit milionul de spectatori după mai puţin de un an de difuzare, pe când *Puterea şi Adevărul*, scos în premieră înaintea lui, a înregistrat în zece ani de zile, mai exact, de la 15.II.1972 şi până la 31.XII.1981, doar 1.208.144 de spectatori. Caracterul vădit comercial al primului, exacerbarea spectaculosului, extras dintr-un fapt dramatic autentic, devenit subiect-catastrofă şi tratat „americăneşte", după canoanele universaliste ale genului, dovadă că *Explozia* a deţinut (deţine) la noi recordul în materie de export, fiind cumpărat de 41 de ţări de pe toate continentele lumii, i-a garantat succesul, ceea ce arată că aici, ca şi aiurea, gustul marelui public este acelaşi, adică înclinat spre spectaculos şi gratuit, spre divertismentul comercial; pe când caracterul noncomercial al celui de-al doilea, valoarea sa documentar-politică, de interes istoric azi, au fost demonstrate de impactul pe care filmul l-a produs, în epocă,

Scanned with CamScanner

publicului iniţiat şi în special asupra criticii, cea care, în primul rând, i-a semnalat valoarea estetică. Semnificativ în acest sens e faptul că filmul lui Manole Marcus a obţinut Premiul de selecţie al criticii la Bienala de la Veneţia, din 20-26 august 1972!

După cum la fel de semnificativ e şi faptul că *Puterea şi Adevărul* a fost cumpărat totuşi de 7 ţări, printre care Franţa, Italia şi Portugalia, lucru demn de apreciat dacă ne gândim că *Glissando* a întrunit doar aprecierile achizitorilor din Bulgaria şi fostele Cehoslovacia şi R.D.G. (care tot trebuiau să ia „la schimb", automat, şi filme româneşti!).

Dar limitele estetice ale marelui public pot fi constatate, după numărul de bilete-spectatori, şi în cazul celorlalte filme comerciale pe teme de actualitate, cum ar fi *Accident*, *Cuibul salamandrelor* sau *Braţele Afroditei* în comparaţie cu *Proba de microfon*, *Mireasa din tren* sau *Mijlocaş la deschidere*, filme care nu au făcut concesii comerciale. De aceea nici nu au avut acea accesibilitate şi priză la public, la publicul tânăr chiar, de care s-au bucurat filme precum *Fata morgana*, *Ana şi „hoţul"* sau filmele, în registru grosier-comic, ale lui Mircea Moldovan, un specialist în cosmetica „satului contemporan", *Toamna bobocilor* şi *Iarna bobocilor*. În orice caz, se poate constata că - în general - numărul de spectatori la un film este proporţional cu formula sa de comunicare, şi anume, cu cât această formulă este mai accesibilă, cu atât filmul e mai pe înţelesul tuturor sau, altfel spus, cu cât formula este mai apropiată de „graniţele" comercialului, adică cu cât regizorul face concesii gustului discutabil al „marelui public", cu atât filmul va avea un *box-office* mai ridicat, o situaţie a încasărilor mai bună. Şi invers. Iar excepţiile confirmă regula.

Notând acum, în cazul nostru, filmul de actualitate cu F_a şi filmul de actualitate comercial cu F_{ac}, iar numărul de spectatori cu S, vom spune, în limbaj matematic, că

$$\lim_{n \leq 2} S_n = F_a$$

$$\lim_{n \geq 2} S_n = F_{ac}$$

unde prin 2 am marcat cifra de două milioane de spectatori. Evident, regula de mai sus am transpus-o aici într-un limbaj ideal, adică limita

Scanned with CamScanner

(lim) numărului de spectatori care nu depăşeşte, în general, graniţa celor două milioane sau cel mult este egală cu ea corespunde filmului de actualitate noncomercial, iar când această limită depăşeşte două milioane corespunde filmului de actualitate comercial.

Fără îndoială, pur teoretic vorbind, şi dat fiind că

$$F_a < S > F_{ac}$$

regula se mai poate transcrie şi astfel:

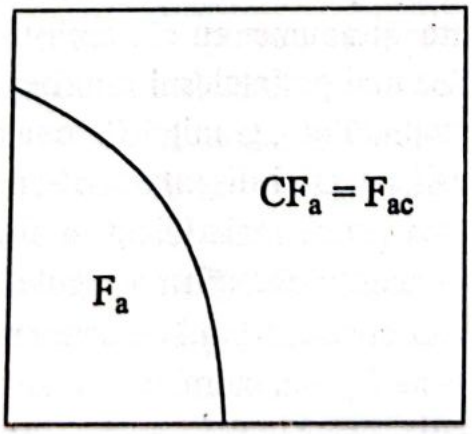
$$F_{ac} = nS \quad \text{şi respectiv} \quad F_a = \frac{1}{n} S$$

Desigur, mulţimile F_a şi F_{ac} sunt complementare, adică $CF_a = F_{ac}$ şi $CF_{ac} = F_a$, ceea ce înseamnă că intersecţia lor e vidă: $F_a \cap F_{ac} = \emptyset$, iar reuniunea lor este egală cu reuniunea complementarelor:

$$Fa \cup F_{ac} = CF_a \cup CF_{ac}$$

Relaţia de complementaritate, de pildă, poate fi redată prin figura:

$\sum F_{ac} > \sum F_a$

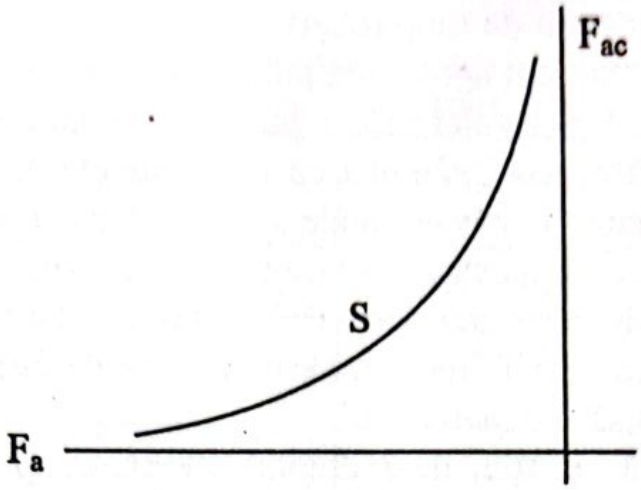


· ($\sum$ citeşte sumă)

După cum, în acelaşi fel, se pot reprezenta toate relaţiile dintre noţiunile în discuţie, de la relaţia de identitate la complexele relaţii de ordonare. De asemenea, se poate vorbi de o *lege asimptotică*, curba care reprezintă spectatorii (S) tinzând spre valori mari (redate în grafic prin axa pozitivă), când filmele sunt realizate după formulele

Scanned with CamScanner

succesului, şi invers, în cazul filmului de actualitate non-comercial, ea tinzând spre valori „negative":



În fine, se poate calcula şi probabilităţile abaterilor individuale, pe fiecare film în parte, după „curba clopot" sau „clopotul lui Gauss", unde punctul de maxim ar corespunde celor două milioane ipotetice, iar axele ar fi notate: F_{ac} spre stânga, căci curba tinde să depăşească punctul în maxim, şi F_a spre dreapta, întrucât „curba clopot" descreşte. Figura curbei necesită calcule foarte complicate, reprezentarea ei ar necesita un studiu aparte. Vizual, ea apare, într-adevăr, ca un clopot în plan, cu limitele curbei trasate asimptotic şi cu maximul în punctul 2, pe axa verticală.

Trebuie să mai explicăm aici că acest maxim, ales la cifra de două milioane de spectatori, corespunde în proporţie de 95-99% realităţii. Rareori s-a întâmplat, la noi, ca un film de valoare, un film de actualitate noncomercial, să întrunească aprecierile publicului larg, să marcheze o afluenţă mare de spectatori. Dimpotrivă, cel mai adesea cifrele au fost derizorii, mai ales la unele mari filme străine, de parcă publicul ar fi ocolit sau ar fi ignorat valoarea, în fond fiind vorba de propriile limite estetice. Afirmaţia se reflectă în tabelul 1, unde am grupat câteva exemple semnificative pentru perioada studiată.

Toate aceste filme, aproape fără excepţie, sunt filme politice, care pun în dezbatere, cu mijloace complexe, revoluţionare, unele din problemele vitale, fundamentale, ale lumii contemporane. Majoritatea au fost încununate cu premii de valoare, trei dintre ele (*Cazul Mattei*,

Scanned with CamScanner

Sperietoarea şi *Conversaţia*) obţinând chiar Marele Premiu la Cannes, iar *Şoimul* Marele Premiu la Moscova.

Şi, totuşi, nici unul din aceste importante filme de actualitate ale lumii, într-un interval de timp relativ mare, nu s-a bucurat de succes, mai exact, n-a cunoscut aprecierea publicului larg de la noi. Nici unul dintre ele nu a depăşit nici măcar jumătate de milion de spectatori, fapt care, de altfel, s-a întâmplat cu toate filmele de actualitate, din ţările est-europene, în special, unde s-a manifestat din plin în modul cel mai nefiresc prejudecata spectatorilor. Şi situaţia aceasta s-a menţinut timp de peste trei decenii de difuzare, doar unele filme de actualitate din „alte ţări" reuşind să se apropie de cifra de un milion şi numai câteva să o depăşească.

Dar această situaţie, de-a dreptul anormală, şi alarmantă, am constatat-o nu numai în cazul filmului de actualitate noncomercial, autentic, politic îndeosebi, ci şi în cazul filmului de valoare în general, care trăieşte prin actualitatea sa estetică, fiind actual prin semnificaţii, prin aducerea în prim-plan, deci în conştiinţa spectatorilor, a ceea ce este esenţial în istoria sau în devenirea ei. Filmele de valoare difuzate în România nu au avut, din nefericire, nici pe departe audienţa pe care o merită. Astfel, în spiritul datelor din tabelul 1, să mai dăm câteva exemple, la fel de semnificative, pentru cazul discutat acum (a se vedea tabelul 2).

Şi lista ar putea continua cu alte zeci de filme de asemenea valoare, care au avut aceeaşi soartă pe piaţa internă, rulând deci cu săli aproape goale. În ciuda faptului că ele dezvoltă, pe un evantai larg de teme, subiecte extraordinare, o problematică complexă, fie că au ca punct de plecare evenimente istorice însemnate, fapte autentice, biografii ale unor mari personalităţi sau ale unor eroi revoluţionari, fie că sunt - cele mai multe aproape - ecranizări remarcabile ale unor opere literare de seamă, totuşi audienţa lor s-a dovedit a fi strict elitară, de parcă problemele pe care le dezbat nu au privit decât o mână de oameni, de parcă natura lor estetică elevată a fost un mare cusur şi nu o mare calitate.

Scanned with CamScanner

Titlul filmului	*Regizorul*	*De la data premierei până la...*	*Spectatori*
	Țări est-europene		
Nu te voi iubi	Janus Nasfeter	VII.1975-31.XII.1976	202.727
Rătăcire	Krzysztof Zanussi	X.1975-31.XII.1976	108.268
Călina roșie	Vasili Sukșin	XII.1975-31.XII.1976	139.525
Dragoste și statistică (2 serii)	Eldar Riazanov	IV.1978-31.XII.1980	153.974
Unde apa e limpede și iarba verde	Bogdan Poînreba	VI.1978-31.XII.1980	105.094
Șoimul	Gheorghi Danelia	XI.1978-31.XII.1980	276.855
	Alte țări		
Trafic	Jacques Tati	V.1972-31.XII.1974	468.468
Cazul Mattei	Francesco Rosi	XI.1972-31.XII.1974	188.562
Stare de asediu	H.C. Costa-Gavras	X.1973-31.XII.1974	444.086
Pâine și ciocolată	Franco Brusati	III.1975-31.XII.1976	433.394
Sperietoarea	Jerry Schatzberg	VI.1975-31.XII.1976	453.262
Nu iese fum fără foc	André Cayatte	VII.1975-31.XII.1976	449.335
Conversația	Francis Ford Coppola	VI.1976-31.XII.1978	299.054
Noaptea americană	François Truffaut	X.1976-31.XII.1978	419.042
Onoarea pierdută a Katharinei Blum	Volker Schlöndorff	VI.1978-31.XII.1980	268.267

Tabelul 1

Scanned with CamScanner

Titlul filmului	*Regizorul*	*De la data premierei până la...*	*Spectatori*
	Ţări est-europene		
Solaris (2 serii)	Andrei Tarkovski	VII.1973-31.XII.1974	77.934
Anul de graţie 1573	Vatroslav Mimica	VII.1977-31.XII.1979	334.523
Sclava iubirii	Nikita Mihalkov	XII.1976-31.XII.1978	130.719
A cincea pecete	Zoltán Fábri	X.1977-31.XII.1979	288.476
Piesă neterminată pentru pianină mecanică	Nikita Mihalkov	XI.1977-31.XII.1979	121.520
Stepa	Serghei Bondarciuk	III.1979-31.XII.1980	113.415
	Alte ţări		
Sacco şi Vanzetti	Giuliano Montaldo	III.1972-31.XII.1974	492.810
Casa păpuşilor	Joseph Losey	IX.1974-31.XII.1976	290.777
Giordano Bruno	Giuliano Montaldo	II.1976-31.XII.1977	118.387
Adevărata glorie (2 serii)	Hal Ashby	IX.1977-31.XII.1978	962.809
Dantelăreasa	Claude Goretta	I.1978-31.XII.1980	388.882
New York, New York (2 serii)	Martin Scorsese	VII.1978-31.XII.1980	994.298
Eboli (2 serii)	Francesco Rosi	XII.1979-31.XII.1980	207.644

Tabelul 2

Pare aproape de neînţeles uriaşa masă de spectatori care a preferat surogatele, care a umplut până la refuz sălile ignoranţei, care a văzut în nonvalori, în spectacolele comerciale şi vedetele lor, modele de

Scanned with CamScanner

adulaţie, ca într-o nouă religie. Produsele occidentale şi, mai ales, cele indiene şi americane au stat în fruntea unui asemenea *box-office*:

Titlul filmului	*Regizorul*	*De la data premierei până la...*	*Spectatori*
Sandokan, tigrul Malaeziei	Italia	II.1978-31.XII.1980	5.088.175
Zorro (2 serii)	Franţa	II.1976-31.XII.1976	10.269.736
Ochii Shivanei	India	III.1974-31.XII.1976	4.616.332
Vandana (2 serii)	India	VII.1974-31.XII.1976	9.285.482
Lanţul amintirilor (2 serii)	India	XII.1978-31.XII.1980	8.860.962
Transamerica Express	S.U.A	V.1978-31.XII.1980 X.1978-31.XII.1980	3.950.146 3.732.482
Piedone Africanul (2 serii)	Italia	X.1979-31.XII.1980	5.725.166
Corsarul	S.U.A	III.1978-31.XII.1980	2.087.272
Corsarul în insulă	S.U.A	VIII.1978-31.XII.1979	2.267.603
Şeriful din Tenessee	S.U.A	II.1979-31.XII.1980	2.011.472
Misiunea „Capricorn Unu"	S.U.A	VII.1979-31.XII.1980	2.178.590

Evident, această listă poate fi continuată cu alte zeci de filme asemănătoare. Comparativ cu filmele noncomerciale care au atins cifre mici, aşa cum am văzut, într-un interval destul de mare de timp, peliculele kitsch, în schimb, au făcut milionul într-un timp foarte scurt. În numai câteva luni un film ca *Zorro*, de pildă, a depăşit 5 milioane de spectatori! De altfel, *prima lună* de rulare hotărăşte, de cele mai

Scanned with CamScanner

multe ori, soarta difuzării unui film, ea fiind oglinda resurselor sale comerciale şi a criteriului de mărire sau micşorare a numărului de copii de difuzare stabilit iniţial (după „gustul", respectiv după „flerul" comercial îndoielnic al distribuitorilor).

Iată un tabel cu numărul de spectatori înregistraţi - după *prima lună* de difuzare în Bucureşti - la câteva filme semnificative alese după:

Criteriul valoric		
Cinci seri	13.305	
Siberiada	33.744	
Moscova nu crede în lacrimi	20.753	media per film 18.572,6
Domnişoarele din Wilko	23.020	
Călăuza (2 serii)	37.825	
Criteriul comercial		
Toată lumea este a mea	475.182	
Yankeii	375.440	
I se spunea „Buldozerul"	356.485	media per film
Iubirea are mai multe feţe	340.640	376.812,4
Piedone în Egipt	336.315	

După cum lesne se poate observa, punând în balanţă opere ale unor mari regizori, ca Nikita Mihalkov şi Andrei Mihalkov-Koncialovski, Andrej Wajda şi Andrei Tarkovski, ca şi cazul semnificativ al filmului lui Vladimir Menşov, pe de o parte, şi producţii ale unor mari puteri industrial-cinematografice, precum India, S.U.A şi Italia, pe de altă parte, filmul comercial de sorginte capitalistă demara, ca să spunem aşa, de 22,8 ori mai bine decât filmul de avangardă valorică, produs de cineaşti ai unor şcoli est-europene reprezentative pentru nivelul artei cinematografice din lume.

Testul „primei luni", devenit principiu de difuzare, criteriu economic, dar şi „estetic", căci gustul *empiric* al distribuitorilor s-a transmis spectatorilor şi invers, a dus la stabilirea - pentru prima

Scanned with CamScanner

categorie de filme - a numai 4-5 copii de difuzare, iar pentru a doua categorie a 12-18 copii de difuzare (în ultima perioadă, când s-a aplicat masiv „politica reluărilor", s-a ajuns şi până la 30 de copii). În primul caz, excepţie a făcut doar *Moscova nu crede în lacrimi*, care, începând din trimestrul II al anului 1981, a beneficiat de 12 copii. De ce? Anticipând unele concluzii ale apliçaţiei următoare şi prefigurate deja până aici, nu este, credem, lipsit de interes, pentru a da o imagine asupra unui astfel de proces empiric de difuzare, asupra felului cum se petreceau de obicei lucrurile, să pătrundem în intimitatea „situaţiei spectatorilor" la filmului lui Menşov.

Premiera bucureşteană, premiera pe ţară deci a filmului, a avut loc pe 10 noiembrie 1980. Situaţia primei săptămâni, care ar fi tèstul testului („primei luni"), a fost următoarea:

Cinema-tograful	*Capa-citatea sălii*	*Plan zilnic*	L 10	M 11	M 12	J 13	V 14	S 15	D 16
Capitol	668		154	446	404	570	360	496	1480

Aşadar, în perioada 10-16 noiembrie, cu excepţia - normală - a „zilei libere", cinematograful „Capitol" nu şi-a îndeplinit planul zilnic, pe ansamblu a realizat doar 3.910 bilete-spectatori, planul săptămânal fiind fixat la cifra de 9.331 bilete-spectatori. Pentru a salva „situaţia", în a doua săptămână de difuzare filmul a fost programat la cinema „Studio", sală însă care nu reflecta deloc situaţia reală a spectatorilor întrucât aici, la alte ore, seara în special, se difuzau anumite filme de succes (comercial), cifra cumulându-se cifrei filmului „test". Această practică a căpătat însă în ultimii ani o „dezvoltare" inimaginabilă, „filmul ajutător" fiind cuplat cu filme româneşti suplimentare economic, cărora le dădea tot ajutorul (adică toate încasările erau raportate la contul lor!). În cazul *Moscova nu crede în lacrimi*, situaţia care s-a comunicat „de comun acord" sectorului difuzării din cadrul Centralei Româniafilm a fost următoarea:

Scanned with CamScanner

Cinema-tograful	*Capa-citatea sălii*	*Plan zilnic*	L 17	M 18	M 19	J 20	V 21	S 22	D 23
Studio	416	530	588	626	932	946	698	804	2594

Dar iată în continuare situaţia spectatorilor, o imagine aproape reală a ei, aşa cum s-a reflectat în celelalte săptămâni de difuzare a filmului, cu menţiunea că în săptămâna 1-7 decembrie el a fost programat la două cinematografe:

Cinema-tograful	*Capa-citatea sălii*	*Plan zilnic*	L 24	M 25	M 26	J 27	V 28	S 29	D 30
Eforie	390	773	249 1	446 2	450 3	714 4	512 5	720 6	1198 7
Floreasca	852	452	138	212	1159	536	324	425	671
Buzeşti	356	323	138 8	208 9	192	258	148	216	357
Popular	457	129	324	54					

Deci, după prima lună de difuzare, în perioada 10 noiembrie-9 decembrie, *Moscova nu crede în lacrimi* a înregistrat în Bucureşti doar 20.753 de spectatori, o situaţie care a dus la concluzia că filmul nu „merge", că el nu poate beneficia decât de un număr minim de copii de difuzare. Observăm că filmul a fost testat în primele trei săptămâni la trei cinematografe centrale, „Eforie" fiind o sală specială - motiv pentru care a şi fost cedată Cinematecii - unde se programau filme de valoare şi o frecventa, de obicei, un public ales, numai că de data aceasta planul nu a fost îndeplinit; apoi, filmul a fost plasat la săli de „periferie", unde a rulat cu rânduri de scaune goale, excepţie făcând doar ziua de miercuri 3 decembrie, când la cinematograful „Floreasca" a fost programat un film pentru copii pentru a i se „salva" cât de cât planul, şi aşa destul de mic faţa de

Scanned with CamScanner

capacitatea sălii. În astfel de cazuri, cum am mai spus, aceasta a fost o practică obişnuită a difuzarii, care, de când s-a redus achiziţia de filme „din alte ţări" (pe valută), s-a intensificat enorm! Ea s-a mai numit, în cazul filmelor româneşti, „politica tantiemelor".

La „Buzeşti" şi „Popular", filmul *Moscova nu crede în lacrimi* a înregistrat un număr derizoriu de spectatori. Apoi a luat drumul oraşelor şi satelor ţării. În primul trimestru al anului 1981, el a înregistrat doar 111.238 de spectatori, cifră care cumula, evident, cum se proceda în toate cazurile, şi numărul de spectatori realizat la „unităţile de 16 mm din mediul rural".

Aşadar, conform legii asimptotice, curba S, a spectatorilor, tindea - în trimestrul II - să atingă cote negative tot mai mici. Şi totuşi, ca prin minune, în lunile următoare s-a înregistrat o afluenţa dublă de spectatori, cifra exactă în trimestrul II fiind 219.278, ca în trimestrul III să fie de 137.332, deci *graful* subliniază o scădere, însă nu prea mare; în total, în ţară, până la data de 30 septembrie 1981, filmul înregistrând 517.104 de spectatori. Peste un an, filmul depăşea un milion de spectatori, plasându-se cu mult deasupra cotei pe care o atingeau, în majoritatea covârşitoare a cazurilor, filmele de actualitate noncomerciale, cum se poate vedea şi din exemplele date de noi.

Ce s-a întâmplat, de fapt? La începutul lunii aprilie, 1981, *Moscova nu crede în lacrimi* a obţinut premiul Oscar pentru cel mai bun film străin. Iar ştirea, trecând din ziare şi reviste, de la radio şi T.V. pe afişele publicitare ale filmului, s-a reflectat direct în numărul tot mai mare de spectatori care umpleau sălile (unde el era programat), uneori până la refuz, cel puţin în primele săptămâni de la „noua lansare" publicitară (de natură orală înainte de toate), ceea ce a condus automat la mărirea numărului de copii, el beneficiind de 12 copii pe 35 mm şi de 40 de copii pe 16, mm deci de un regim asemănător peliculelor comerciale.

Prin urmare, în cadrul politicii de difuzare bazate pe o economie a minciunii, numai o situaţie specială putea crea unui film deosebit un regim special, astfel de excepţii confirmând regula difuzării empirice sau care avea în vedere doar indicatorul economic! De fapt, normal era ca filmul de valoare să fi fost sinonim cu larga audienţă, or aceasta

Scanned with CamScanner

presupune un public instruit, distribuitori instruiţi şi o difuzare publicitară pe măsură, informată, documentată, preformativă. E cazul azi, în 1994, al unui film ca *Lista lui Schindler*, care în primele săptămâni de difuzare a bătut chiar filme sexy precum *Crucea de piatră*! Din păcate, în acea vreme a dictaturii situaţia spectatorilor la filmele de valoare, la cele provenite din ţările est-europene mai ales, arată că s-a rămas foarte departe de un asemenea ideal.

Atunci de ce au mai fost importate, cumpărate, astfel de filme? De ce importam un număr atât de mare de filme din ţările est-europene dacă ele nu erau rentabile nici din punct de vedere economic, nici din punct de vedere „formativ"? Doar din raţiuni pur ideologice? Dar aceasta era o mentalitate învechită, depăşită de fapte, de realitate. Căci eşecul era dublu: şi economic, şi cultural. Pe de altă parte, economicul reflectă ideologicul, politicul. Or, o politică de difuzare care ar fi încurajat pe toate căile filmul de actualitate noncomercial, de provenienţă est-europeană, ar fi fost în spiritul unei politici reale de promovare a valorilor şi, totodată, ar fi răspuns practic ideii de autofinanţare a cinematografiei, deci câştigul ar fi fost dublu: şi economic, şi cultural, căci spectatorii ar fi fost informaţi şi îndrumaţi spre filmele valoroase, cele mai multe de provenienţă est-europeană, repetăm, faţă de care au existat mari şi de neînţeles prejudecăţi: era suficient ca un atare spectator să citească pe un afiş că filmul cutare are o asemenea provenienţă, că se şi îndrepta spre alt cinematograf unde, bineînţeles, rula un film occidental sau comercial, pentru el fiind acelaşi lucru.

Fapt aproape de neînţeles, dar politica de difuzare a fost sistematic îndreptată nu spre un dublu câştig, ci spre un dublu eşec, lăsând publicitatea, ca oglindă a ideologicului, pe seama lipsei de gust estetic a ignorantului, pe seama unor afişe moarte, fără idee, reduse la text, dar mai ales pe seama informării orale, de la individ la individ, conservându-se astfel nivelul mentalităţii, al prejudecăţilor faţă de valoare! Statistica arată - în perioada luată în discuţie (deceniul 1972-1981) - că în timp ce numărul de filme importate din ţările est-europene se afla în continuă creştere, numărul de spectatori la aceste filme era în continuă scădere!

Scanned with CamScanner

În consecinţă, pentru echilibrarea situaţiei economice, numărul de filme comerciale importate din alte ţări era tot mai mare. Iar când importul a fost stopat, a început să se practice, în schimb, pe scară largă, „politica reluărilor": reprogramarea „străvezie", ilegală, căci îşi depăşiseră dreptul de folosinţă, a unor filme occidentale verificate în timp prin marele lor succes la public. Menţinerea ignoranţei publicului însemna, deci, asigurarea unei „vii" reclame pentru filmul comercial, pentru produsele care îşi făceau, de fapt, singure publicitate. Cui îi folosea o asemenea politică de difuzare, mai ales că importul unui film dintr-o ţară est-europeană ne costa incomparabil mai puţin decât importul unui produs comercial dintr-o ţară capitalistă?!

În această direcţie cinematografia noastră are enorm de făcut. O nouă orientare a ei nu s-a putut produce în timpul dictaturii. Mai mult, situaţia s-a tot degradat şi a intrat în contradicţie flagrantă cu ideea de cultură umanistă. Ea s-a menţinut în acest grav dezacord de-a lungul anilor, cum se poate constata din tabelul 3.

Deci, în aceşti 20 de ani de politică de difuzare, ce se poate constata? Că marea majoritate a spectatorilor provine din exploatarea filmelor importate din „alte ţări", deşi curba scade vertiginos în intervalul 1980-1985 şi, dacă am fi avut date, am fi aflat situaţia până la sfârşitul dictaturii. O situaţie tot mai negativă, care reflectă, pe de o parte, faptul că, nemaiimportându-se filme din alte ţări, s-a trecut la practica reluărilor şi că, deci, numărul de filme rulate a scăzut, iar, pe de altă parte, reflectă practica raportărilor de cifre fictive de la „filmul ajutător" la filmul românesc, dovadă că în anul 1985 numărul spectatorilor la filmul românesc era mai mare decât numărul spectatorilor la filmul comercial din „alte ţări"!

Cât priveşte filmele importate din ţările est-europene, situaţia, cum spuneam, era alarmantă. Cu cât numărul de filme rulate era mai mare, cu atât mai mic era numărul de spectatori, de parcă s-ar fi vrut ilustrată statistic aici ideea potrivit căreia valoarea (dat fiind că cele mai valoroase filme de pe piaţa noastră erau creaţii ale şcolilor est-europene de cinema) este incompatibilă cu ignoranţa!

Scanned with CamScanner

Anul	*România*	*Ţări est-europene Număr de filme rulate*[a]	*Alte ţări*	*Total*
1965	87	618	308	1.013
1970	126	717	447	1.290
1975	204	726	440	1.370
1980	273	815	483	1.571
1985	382	872	206	1.460
Procent filme rulate				
1965	8,6	61,0	30,4	100
1970	9,8	55,6	34,6	100
1975	14,9	53,0	32,1	100
1980	16,4	56,1	27,5	100
1985	26,2	59,7	14,1	100
Număr spectatori - mii				
1965	32.121	63.137	97.464	192.122
1970	19.996	52.944	125.443	198.383
1975	58.617	28.176	98.181	185.612
1980	70.072	26.571	97.009	193.607
1985	78.635	41.731	71.218	191.584
Procent spectatori				
1965	19,8	26,5	53,7	100
1970	10,1	26,7	63,2	100
1975	31,6	15,2	53,2	100
1980	36,2	13,7	50,1	100
1985	41,0	21,8	37,2	100

Tabelul 3

[a] Filme rulate = filmele în premieră, plus cele achiziţionate anterior şi care sunt încă în exploatare.

Scanned with CamScanner

În procente, puse faţă în faţă, anul 1980, de pildă, an-limită înainte de criza valutară, când a urmat apoi oprirea importului, reflectă astfel această idee:

	România	*Ţări est-europene*	*Alte ţări*
Filme rulate	16,4	56,1	27,5
Nr. spectatori	36,2	13,7	50,1

În timp ce filmele româneşti şi cele provenite din „alte ţări" dădeau împreună un procent de rulare de 43,9, mai mic, deci, decât cel indicat de rubrica „ţări est-europene", procentul numărului de spectatori era în schimb de 86,3, adică de aproape 7 ori mai mare decât cel al numărului de spectatori înregistrat la filmele din ţările est-europene. Situaţie mai mult decât anormală, aşadar, într-o competiţie absolut inegală şi inechitabilă.

Cu atât mai evident apare acest lucru dacă ne gândim că, din procentul de 13,7, cea mai mare parte „aparţinea", şi afirmaţia e valabilă pentru toţi anii luaţi în discuţie, exploatării filmului comercial produs în special fosta R.D. Germană (vezi *Osceola*, *Tecumseh*, *Apaşii*, *Ulzana, căpetenia apaşilor*, *Fraţi de cruce*, *Severina* etc.) sau R.P.D. Coreeană, care a găsit cheia unor succese în specularea unor formule de tip indian (vezi îndeosebi *Fata care vinde flori*). Dar asemenea filme, care depăşeau milionul de spectatori, ulterior recordul avea să-l deţină producţiile gen „Kung fu" din R.P. Chineză, erau foarte puţine în comparaţie cu majoritatea covârşitoare a filmelor interesante, deosebite, valoroase, produse de ţările est-europene, ce atingeau doar rareori cifrele de două şi trei sute de mii de spectatori.

„Rularea", prin ea însăşi, nu poate aduce spectatorii scontaţi. Oricât de mare ar fi numărul de filme rulate, fără o publicitate pe măsură, fără o iniţiere a publicului „larg" în tainele artei filmului, competiţia va rămâne tot inegală. În acest sens, o situaţie a spectatorilor pe filmul rulat, comparând cele două extreme, adică ultimele rubrici, este şi ea edificatoare:

Scanned with CamScanner

Anul	1965	1970	1975	1980	1985
Ţări est-europene	102.163	73.841	38.810	32.602	47.860
Alte ţări	316.441	280.632	224.590	200.846	345.718

Într-un an de exploatare, deci, un film produs de o ţară est-europeană, în 1980, de pildă, a înregistrat un număr de spectatori de peste 6 ori mai mic decât un film produs de o ţară capitalistă, curba situaţiei de mai sus fiind descendentă, tot mai descendentă, înainte de intervalul „minciunii aberante" (1980-1989), când mistificarea a fost atât de mare încât face imposibilă cercetarea obiectivă, ştiinţifică a situaţiei.

Faptul ca atare reflectă, cum am spus, un tip de orientare ilegală în politica de import (respectiv a reluărilor) şi în aceea de difuzare a filmului străin. Aşa cum seria tematic-industrială era o expresie - am văzut - a politicii interne a României, tot astfel faptul de care vorbim aici era o expresie a politicii ei externe. Să luăm în consideraţie, de pildă, cele două mari puteri: fosta U.R.S.S şi S.U.A. Situaţia importului, a numărului de filme de lung metraj importate din cele două ţări, în perioada 1960-1980, era următoarea:

Ţara/Anul	1960	1965	1970	1975	1980
U.R.S.S	52	24	35	26	22
S.U.A	11	13	14	29	30

Aici citim o orientare clară spre filmul comercial, dar, în general, această orientare se poate constata luând în consideraţie întreaga situaţie a importului de filme. Evident, dintr-o necesitate prost înţeleasă factorul industrial-comercial s-a suprapus peste cel artistic, exigenţele estetice au fost înlocuite cu cele pragmatice, accentul s-a tot deplasat dinspre arta filmului spre industria cinematografică, lucrul mai mult decât anormal, de parcă filmul nu mai interesa ca valoare morală şi artistic-ideologică, ci doar ca produs de import-export, ca

Scanned with CamScanner

marfă rentabilă, absolut autofinanţabilă. Mesajul a fost înlocuit cu rentabilul, semnificaţia cu devizul, eficienţa artei cu eficienţa economică, valoare cu *box-office*-ul. Mentalitatea industrial-comercială, dintre alte domenii de activitate, se aplica *tel quel* domeniului cinematografic.

Consecinţe: creşterea numărului de spectatori, care se înregistrează la filmul comercial românesc şi străin, era direct proporţională cu creşterea ignoranţei şi invers proporţională cu creşterea gradului de conştiinţă al publicului! Pe de altă parte, această „răsturnare" a lucrurilor ar fi fost justificabilă, pentru anii pe care i-am luat în discuţie, dacă cea mai importantă condiţie a eficienţei economice ar fi fost îndeplinită, adică dacă s-ar fi înregistrat o reducere a importului şi o mărire a exportului de filme, respectiv - traducând acum în termeni axiologici - o reducere, până la anulare, a importului de filme comerciale şi o mărire a numărului de filme noncomerciale exportate, fapt care ar fi orientat cinematografia spre adevărata sa menire, aceea a modelării spectatorului prin filmul de valoare, prin filmul de actualitate estetică! Or, aceasta presupunea un risc de ordin material, un efort de ordin economic, pe care însă nimeni nu l-a făcut, situaţia fiind „salvată" de criza economică mondială, care a oferit distribuitorilor noştri o „soluţie" ingenioasă: „politica" reluărilor!

De prin anii '80 se spunea curent în lumea „cinematografiştilor": „totul pentru producţie", „totul pentru eficienţă economică"! Dar, după cum se ştie, cinematografia noastră a reuşit să se autofinanţeze nu prin îndeplinirea „celei mai importante condiţii" sus-pomenite, ci prin exploatarea filmului străin comercial, căci filmul românesc, în general, şi cel de actualitate, în special, cum am văzut, a fost nerentabil pe piaţa internă şi necompetitiv pe cea externă. Cu ţările est-europene exportul de filme era foarte slab, el funcţionând mai ales pe bază de schimb, iar cu alte ţări a fost ca şi inexistent. Să luăm, de pildă, filmele cele mai rentabile pe piaţa internă, care au înregistrat adică, în deceniul 1972-1981, cel mai mare număr de spectatori, şi să vedem câte ţări neest-europene („alte ţări") le-au cumpărat. Iată tabelul:

Scanned with CamScanner

Filmul	*Nr. spectatori* (până la 31.XII.1981)	*Nr. ţări*
Nea Mărin miliardar	8.190.644	-
Profetul, aurul şi ardelenii	4.747.751	2
Nemuritorii	4.718.457	3
Păcală (2 serii)	9.400.178	-
Cu mâinile curate	4.399.592	11
Pintea	3.820.909	4
Revanşa	3.758.398	1
Ultimul cartuş	3.661.245	6
Un comisar acuză	3.304.299	6
Astă seară dansăm în familie	3.170.644	-
Veronica	3.107.404	4
Osânda	3.065.085	7
Muşchetarul român	3.052.309	1

Am luat în considerare filmele care au înregistrat peste trei milioane de spectatori. Dintre acestea, doar filmele lui Sergiu Nicolaescu, mai ales cele care aveau la bază o schemă comercială de împrumut, cum era seria „Comisarilor", au întrunit aprecierile câtorva distribuitori capitalişti. În rest, produsele noastre, precum seria „Ardelenilor", bunăoară, au fost copleşite de concurenţa străină. *Nea Mărin Miliardar*, care a deţinut recordul de încasări (într-un timp foarte scurt, ceea ce indică faptul că preferinţa numărul unu a spectatorului român a fost comedia comercială), deşi poartă semnătura aceluiaşi Sergiu Nicolaescu, nu a fost cumpărat de nici un distribuitor din „alte ţări". De altfel, peliculele care conţineau cele mai multe elemente particulare, „locale", i-au interesat cel mai puţin, chiar deloc, pe partenerii străini. Şi invers, când filmul apela la o schemă universală, recognoscibilă, vezi în special *Cu mâinile curate*, interesul creştea. E o lege comercială, pe care Sergiu Nicolaescu, se pare, a înţeles-o şi aplicat-o cel mai bine. E prima lege a succesului.

Aşadar, dacă filmul românesc comercial, dacă spectacolele cinematografice de divertisment nu au fost competitive pe plan

Scanned with CamScanner

internaţional, nu au fost cumpărate decât de un număr infim de ţări, din cele extrem de numeroase care au intrat în competiţie, majoritatea partenerilor fiind ţările lumii a treia (în anii 1960, 1965, 1970, 1975, 1980 de pildă, nici un distribuitor din S.U.A nu a luat vreun film românesc), atunci, se poate întreba, în ce măsură puteau fi competitive *filmele de actualitate*, *filmele de valoare* în general?

Din păcate, trebuie să spunem, competitivitatea lor, fără excepţie, a fost nulă. De la filme de actualitate ca *Gustul şi culoarea fericirii*, *Braţele Afroditei*, *Din nou împreună*, *Avaria*, *Zbor planat*, *Cântec pentru fiul meu*, *Ora zero*, *Omul care ne trebuie*, *Fata morgana*, *Rătăcire*, *Al patrulea stol* şi până la filme ca *Iarba verde de acasă*, *E atât de aproape fericirea*, *Septembrie*, *Cine mă strigă*, *Mijlocaş la deschidere*, *Clipa*, *Mireasa din tren*, *Proba de microfon*, *Stop cadru la masă*, *Croaziera* sau *O lacrimă de fată*, nu a existat nici o excepţie, nu a existat film care să fi fost cumpărat de vreun distribuitor din alte ţări, iar în ţările est-europene exportul acestor pelicule a fost aproape la fel de inexistent, în general fiind cumpărate de 1-3 ţări.

De aceea, politica de difuzare a fost orientată spre exploatarea internă pe orice cale (necurată) a filmului românesc, ceea ce explică şi faptul că numărul spectatorilor creştea mereu, că orice film părea mult mai rentabil pe piaţa internă decât cele mai valoroase pelicule străine. Am văzut că filme precum *Conversaţia*, *Cazul Mattei*, *Şoimul*, *Sperietoarea*, care au obţinut mari premii internaţionale, au înregistrat un număr derizoriu de spectatori, pe când majoritatea filmelor de mai sus au atins într-un timp relativ scurt milionul. Înseamnă oare că spectatorul român a fost mai interesat de problemele ţării decât de cele ale lumii? Răspunsul îl putem afla însă privind „situaţia spectatorilor" la filmul comercial! Atunci, care să fi fost cauza? Dar cu această întrebare intrăm deja în problematica aplicaţiei următoare.

Scanned with CamScanner

III. Relaţia dintre producţia filmelor româneşti de actualitate, difuzarea şi receptarea lor

Calitatea filmului românesc, în general, şi a celui de actualitate, în special, deşi un rol determinant ar fi trebuit să-l aibă, în ordine, personalitatea creatoare, apoi calitatea difuzării şi a receptării, a depins, în primul rând, de condiţiile de producţie. Cum au evoluat în ultimii ani, cu precădere în deceniul analizat (1972-1981), aceste condiţii de producţie, cum au slujit ele ideea scumpă de calitate sau, mai exact, aceea de şcoală naţională de film?!

Întrucât în primele decenii de producţie planificată, pe structura mai vechilor sau mai noilor forme de organizare, s-au realizat un număr derizoriu de filme, într-o ritmicitate scăzută şi inegală, de la un singur film în 1949 şi nici unul în 1950 la 5 filme în 1955, 10 filme în 1960, 15 în 1965 şi 11 în 1970. În perioada 1949-1970 s-au produs doar 169 de filme artistice de lung metraj, o medie de numai 7,6 filme pe an. S-a crezut că în acest factor cantitativ a stat lipsa de competitivitate a filmului românesc, lipsa lui de personalitate, cât şi neputinţa configurării unei şcoli naţionale de film, deşi premisele ei, se poate spune, s-au creat tocmai în acei ani de „penurie", când au apărut câteva filme valoroase, deschizătoare de drumuri, născute din entuziasm şi dragoste pentru cinema, precum: *Directorul nostru*, *Moara cu noroc*, *Viaţa nu iartă*, *Valurile Dunării*, *S-a furat o bombă*, *Tudor*, *Comoara din Vadul Vechi*, *Pădurea spânzuraţilor*, *Duminică la ora 6*, *Răscoala*, *Dimineţile unui băiat cuminte*, *Zodia fecioarei*, *Meandre* sau *Reconstituirea*, unele din ele obţinând mari premii internaţionale, inegalate de producţia următorilor ani. De aceea, la începutul anilor '70, când propaganda puterii a început să-şi zămislească şi aplice „tezele", s-a încercat să se dea „un impuls nemaicunoscut" cinematografiei noastre.

Scanned with CamScanner

S-a crezut că saltul valoric, total, al filmului românesc se poate produce, înainte de toate, pe căi organizatorico-economice (mentalitate care s-a păstrat şi după Revoluţie), că trecerea lui de la faza adolescentină la faza maturităţii, a realizării mult visatei şcoli naţionale de film, se poate obţine trecându-se de la stadiul unei producţii cu aspect improvizat, întâmplător, la stadiul unei mari producţii, care să atingă prin anii '85 un număr de 50-60 de filme pe an, deci la stadiul unei producţii de anvergură, comparabilă cu a marilor cinematografii ale lumii. Se părea că vom asista la punerea în practică a unei idei cu adevărat revoluţionare: crearea unui nou statut al cinematografiei, pornind de la crearea unor noi baze economice şi organizatorice, a unor noi condiţii de producţie. Dacă în artă, în general, climatul spiritual poate fi determinant pentru obţinerea valorilor estetice, în cinematografie, care e dominată de componenta industrială, pare firesc să se gândească şi aşa: condiţiile materiale vor genera valori, vor aduce cu sine şi un total salt calitativ!

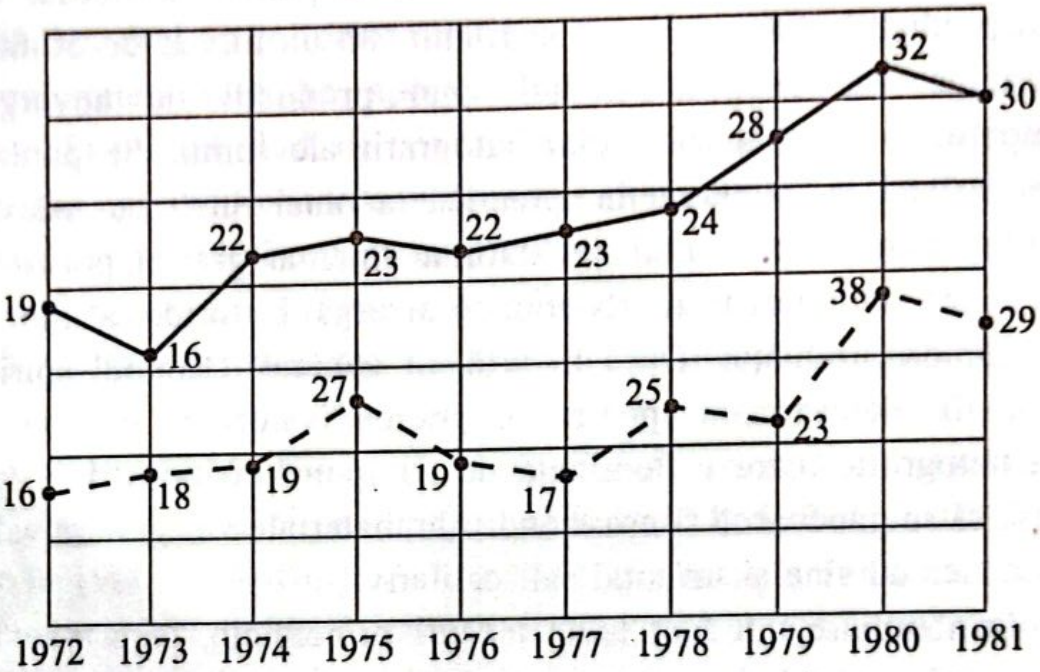
Prin urmare, au fost luate măsuri principiale, care s-au vrut aplicate în sensul de mai sus: a) înfiinţarea Caselor de filme şi punerea în funcţionare a unui nou mecanism organizatorico-economic; şi b) mărirea numărului de filme, de la numai 11 în 1970 la 50-60 în 1985, unde ponderea cea mai mare să o aibă filmul de actualitate.

Şi, într-adevăr, aşa cum ştim, în 1972 au luat fiinţă, după modelul unor cinematografii înaintate, Casele de filme. Cum a funcţionat însă noul mecanism organizatorico-economic, cum a evoluat şi cum a influenţat el producţia de filme în general şi producţia filmelor de actualitate în special? Care au fost şi cum au evoluat capacităţile reale de producţie, forţele umane şi materiale în stare să ducă la bună îndeplinire un asemenea vast program? În ce condiţii s-a îndeplinit, deci, planul de creştere a numărului de filme şi de ce el n-a putut fi, practic, realizat, aşa cum s-a „indicat" iniţial în cunoscutul „stil" faraonic, megalomaniac?! Oare „rezolvarea" acestei sarcini pur economice, de natură cantitativă,

Scanned with CamScanner

industrială, nu a plasat *calitatea*, nolens-volens, la periferia problemei, lăsând-o, pur şi simplu, mai rău ca înainte, la voia întâmplării!?

Dar iată mai întâi *graful* producţiei în perioada 1972-1981:



Observăm, deci, că anul 1980 a fost un an de maxim, când s-au produs 32 de filme şi când au ieşit în premieră cel mai mare număr de filme de actualitate, 11 din totalul de 32, câte au fost scoase în premieră (mai exact, 38, căci 6 dintre ele erau în două serii). De altfel, nu a existat nici o consonanţă, nici o ritmicitate între numărul de filme produse în toţi aceşti ani şi numărul de filme ieşite în premieră, dovadă că între *graful* producţiei şi *graful* difuzării (vezi linia continuă şi linia discontinuă, calculată la altă scară) este o mare diferenţă, ca între - mai ales - *graful* producţiei şi cel al difuzării filmelor de actualitate (vezi *graful* de la aplicaţia I). Pe când *graful* producţiei marchează o relativă creştere, o ascendenţă oarecum constantă, celelalte *grafuri* au desenul oscilant, sinuos, uneori cu mari căderi şi urcuşuri.

Scanned with CamScanner

Şi totuşi, cu adevărat îngrijorător, din punct de vedere economic, trebuia să fie *graful* producţiei, mai bine-zis situaţia pe care el a reflectat-o: în loc să se fi menţinut ritmul de creştere înregistrat între anii 1978-1980, adică în 1981 să se fi înregistrat 36 de filme, s-a produs o descreştere, care în anii următori s-a accentuat, ajungându-se în 1988, de pildă, la o producţie *reală* de 14 filme! Atingerea scopului stabilit iniţial, de 50-60 filme, s-a dovedit, ca în cazul întregii economii planificate, o imposibilitate practică, rămânând poate un ideal pentru o cinematografie liberă, bazată pe o economie de piaţă reală, nu simulată, tranzitorie, ca aceasta în care trăim! O creştere de patru filme pe an, cum s-a produs între anii 1978-1980, ar fi dus, într-adevăr, la realizarea, în 1985, a 52 de filme.

Pentru atingerea acestei cifre însă, în condiţiile „crizei de creştere", cum s-a prezentat situaţia în anii 1980-1988, ar fi trebuit să dispară, ca prin minune, dictatura şi aberantul ei sistem de cenzură! Pentru că - şi, mai ales, în ultimii ani - mecanismul organizatorico-economic, de la aprobarea şi intrarea unui film în producţie şi până la ieşirea copiei standard pe piaţă, a fost extrem de complicat, bazându-se pe o întreagă „reţea a minciunii", cum ar fi „practica refacerilor infinite"!

Pe de altă parte, Centrala Româniafilm nu dispunea de fonduri suficiente şi de peliculă, deoarece capacităţile Centrului de producţie cinematografică de la Buftea, în utilaje şi oameni, în specialişti mai ales, nu puteau suporta o producţie naţională atât de mare, în timp ce prestările de servicii pentru unele cinematografii străine ocupau un loc tot mai important, creându-li-se condiţii şi punându-li-se la dispoziţie forţele cele mai bune! Şi aşa, la numărul de 32 de filme, realizate în 1980, s-a ajuns cu mari sacrificii.

Da, numărul de filme a crescut, dar cu aproape aceiaşi bani în 1970 se realizau 11 filme! Da, s-au realizat aproape de trei ori mai multe filme, dar în condiţiile altor preţuri de cost! În 1970 un film ca *Mihai Viteazul* avea un deviz de 50 de milioane de lei, iar peste 10 ani un film ca *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* dispunea de o sumă de 10 ori mai mică! Calitatea nu putea apărea, deci, decât cu mari sacrificii, pe fondul unor condiţii de producţie tot mai precare.

Scanned with CamScanner

La începutul anilor '80, bunăoară, s-a ajuns ca limitele de deviz pentru filmele istorice, deci de complexitate deosebită, să fie cuprinse între 4 şi 5 milioane de lei, sume pe care americanii, să spunem, tălmăcindu-le deci în dolari, le investesc aproape curent în campania publicitară a unor produse cinematografice de anvergură spectaculară şi propagandistică. Dar la noi aceste sacrificii se numeau „economii". Arta filmului era încorsetată, planificată nu numai tematic, ci şi industrial. Unitatea de măsură a esteticului devenise, ca în cinematografiile comerciale, o cifră de afaceri, un calcul financiar făcut în funcţie de „cât se investeşte" şi de „cât se câştigă", în funcţie de rentabilitate şi *box-office*. Se „gândea" chipurile capitalist într-o economie planificată! Era în fond o criză, care reflecta falimentul sistemului.

Potrivit unei astfel de concepţii, aflate la baza relaţiei producţie-difuzare, un film este cu atât mai „valoros" cu cât este mai rentabil, mai exact, dublu rentabil, adică cu cât este mai economicos din punctul de vedere al producţiei, al banilor şi mijloacelor investite în realizarea lui, şi cu cât este mai avantajos din punctul de vedere al difuzării, al reclamei şi respectiv al „planului de încasări", în cursa de depăşire a lui, de atingere a unor *box-office*-uri record.

Aceasta este, în fond, concepţia bazată pe o economie de piaţă. Numai că la noi se mima acest lucru, fiind vorba de o economie care îşi „planifica" falimentul, care voia numai ea să câştige, sacrificând factorul estetic, încurajând minciuna, neţinând seama de cerere, obligându-l pe spectator să înghită ce i se programa şi limitând la maximum libertatea de creaţie şi de câştig a cineastului cinstit şi muncitor.

De aceea, pentru distribuitorul român, de obicei un neajutorat, cel mai rentabil era filmul occidental, în special american, care îşi făcea singur reclamă: de cele mai multe ori publicitatea se reducea la un afiş-text sau chiar la un anunţ scris de mână, cu litere de-o şchioapă, în care se indicau ţara producătoare, titlul şi, bineînţeles, vedetele (unul sau doi actori mai cunoscuţi... de proiecţionist, cum se întâmpla mai ales în unităţile cinematografice din mediul rural).

Scanned with CamScanner

Aşadar, succesul în producţie şi difuzare, cât şi raportarea lui însemnau rentabilitate economică maximă şi atingerea acestui scop prin orice mijloace. După modelul activităţilor „productive", şi în cinematografie, ca şi în celelalte arte, de altfel, acest principiu al rentabilităţii economice devenise deviza activităţii practice propriu-zise, călăuză pentru îndrumarea şi orientarea creaţiei de film. Punerea în prim-plan a factorilor de natură industrial-comercială şi abandonarea sau lăsarea într-un plan secundar a factorului estetic au dus la încurajarea prostului gust, a nonvalorilor, şi, totodată, la dirijarea receptării conform unei politici de difuzare canceroase. Argumentul suprem? Aşa-zisa cointeresare materială, un corolar al principiului de mai sus, care era aplicat numai când mecanismul organizatorico-economic funcţiona conform literei şi spiritului lui, adică atunci când producătorul şi echipa de filmare realizau economii, iar distribuitorul depăşea „planul de încasări". Evident, în cazul exploatării filmului românesc.

În acest sens, pentru depăşirea acestui plan, cât şi pentru atragerea unui număr tot mai mare de spectatori la filmul românesc, fapt care atrăgea după sine sporirea dreptului de autor, Asociaţia Cineaştilor a organizat un sistem de premiere, răsplătind pe cei mai harnici distribuitori cu suma de 100.000 lei. O astfel de cointeresare nu privea filmul străin, de aceea filmul est-european era lăsat la voia întâmplării, iar cel occidental la voia propriei sale reclame, ceea ce făcea ca prejudecata publicului faţă de filmul din ţările est-europene şi simpatia lui pentru filmul occidental să se menţină şi să se adâncească tot mai mult. Nemaivorbind de faptul că o asemenea politică de difuzare favoriza filmul comercial, iar filmul valoros, în special pe teme de actualitate, continua să rămână copilul vitreg al cinematografiei, privit de partizanii rentabilităţii ca pe un fruct nedorit, căci, în general, el însemna deficit economic şi dădea bătaie de cap distribuitorului, încurcându-i socotelile legate de planul de încasări.

Desigur, falsa cointeresare materială a distribuitorului a atras după sine „practica raportărilor false"! De aceea, el a arătat „interes" şi faţă de filmul românesc noncomercial, faţă de filmul de actualitate mai ales, dovadă că multe din asemenea filme, majoritatea chiar, au

Scanned with CamScanner

depăşit milionul de spectatori, comparativ cu atâtea filme străine de actualitate, care, deşi încununate cu mari premii internaţionale, după cum am arătat, au înregistrat un număr derizoriu de spectatori. Fără îndoială, aici avem una din cauzele acestei anomalii fundamentale, generate, în fond, de lupta recesivă, aproape seculară, dintre industria cinematografică şi arta filmului, dintre factorii industrial (producţia) şi industrial-comercial (difuzarea) şi factorul artistic (opera filmică). cum spunea Chiarini. Această luptă, am adăuga noi, dintre binomul producţie-difuzare şi binomul operă-receptare, a fost redusă, în esenţă, la disputa pentru atragerea spectatorului, fie de partea filmului autentic, fie de aceea a filmului comercial.

Trebuie subliniat că noi am atribuit receptării o funcţie complexă, legată în primul rând de valoare, de factorul estetico-formativ, când ea se defineşte pe sine, funcţionează, devine coautorie: în rest, receptarea este dirijată, intră în sfera difuzării canceroase, ca o simplă componentă (unealtă) industrial-comercială. Din punctul de vedere al relaţiei producţie-difuzare, spectatorul este un *mijloc*, pe când din punctul de vedere al relaţiei operă-receptare, spectatorul este un *scop*, pentru că atât în natura artei, cât şi în rosturile sale cele mai înalte se află o adevărată şi autentică vocaţie morală şi formativă.

Atâta timp cât funcţionarii cinematografiei vroiau cu orice preţ economii şi iar economii, nu se puteau ridica pretenţii de natură valorică, nu se putea cere filmului să aibă o actualitate estetică, să-şi onoreze aceste adânci rosturi ale sale. Dacă ar fi fost vorba de câştig real, de o concepţie de tip capitalist, s-ar fi încurajat concurenţa liberă, competiţia dintre talente. Dat fiind că filmul e artă colectivă, iar cinematograful industrie, valoarea nu poate apărea decât în condiţiile unui climat spiritual deosebit şi pe suportul unor condiţii de producţie favorabile.

Lucrurile, din păcate, în cadrul cinematografiei noastre, nu au stat deloc aşa, în orice sector le-am analiza şi pe orice gen de film le-am aplica. Iar *filmul de actualitate*, deşi la prima vedere pare cel mai avantajat, a avut, dimpotrivă, în sensul de mai sus, atribuit valorii, condiţiile cele mai vitrege.

Scanned with CamScanner

În primul rând, a fost vorba de vitregiile aprobării, ale sistemului organizatoric: „actualitatea" a dat măsura cea mai exactă a funcţionării acestui sistem, care s-a reflectat de-a dreptul în calitatea filmelor noastre de actualitate. Comisia cinematografiei, care aproba intrarea scenariilor regizorale în producţie, cât şi, în principiu, filmele în copie standard, era alcătuită din peste 40 de membri, din care doar o mică parte erau cineaşti de profesie, în rest, în frunte cu principalul factor de decizie, erau amatori în ale filmului. Dar cum toată lumea se pricepea la film, ca la fotbal, mai ales la filmul de actualitate - fiindcă cine nu „trăia" în actualitate, cine nu ştia cât era de spinoasă şi doldora de probleme care *trebuiau* rezolvate?! -, nu e de mirare că filmele au apărut aşa cum au apărut, adică aproape toate la fel, şablonarde, uniformizante, teziste, în serii tematice.

Scenariul şi apoi filmul nu au mai aparţinut, mai ales în ultimii ani, autorilor de drept, ci au devenit nişte „creaţii" colective, unde fiecare funcţionar îşi putea aduce aportul, putea veni cu „experienţa" sa proprie, cu „soluţiile" sale. Se înstăpânise, deci, o contradicţie de nerezolvat: creatorii propriu-zişi, scenaristul şi regizorul, în principal, căutau prin filmul lor să pună întrebări lumii în care trăiau, să dezbată probleme fundamentale, să facă din opera lor un unicat, o individualitate estetică, pe când membrii amatori ai Comisiei cinematografiei, urmând „spiritul" şi litera indicaţiilor, căutau şi găseau, propuneau şi hotărau, dădeau sugestii şi decideau, aveau păreri (aparent contradictorii) şi se puneau de acord asupra *răspunsurilor* şi *rezolvărilor* pe care trebuia să le dea filmul respectiv, răspunsuri şi rezolvări luate de-a dreptul din „documentele de partid". Înşişi cineaştii se transformaseră în activişti culturali, contribuind la dezindividualizarea propriei lor opere.

La această dramă, care a culminat spre finele „intervalului comunist", s-a ajuns însă progresiv. De la câteva zeci de judecători, sfătuitori şi moaşe (Comisia cinematografiei, Biroul executiv al Centralei Româniafilm, redactorii Casei de filme şi membrii colectivelor de conducere), s-a ajuns la un singur despot, care tăia şi spânzura la propriu! Din păcate, în acest sector rezistenţa şi disidenţa, cu mici excepţii, sub forma, de pildă, „retragerii" sau „renunţării" a

Scanned with CamScanner

unor Ciulei, Pintilie, Gabrea sau Veroiu, au lipsit. Aşa s-a ajuns ca puterea să „lege" de interesele ei marea masă a regizorilor. Asemenea concesii „organizatorice" au atras după sine o serie întreagă de concesii estetice, care s-au „insinuat" la nivelul incompetenţei şi au devenit „criterii" ideologice.

Astfel, o amputare făcută unui film de actualitate se generaliza, ajungându-se ca unui film foarte bun să i se aplice acelaşi tratament, aceleaşi „criterii" ca şi unuia mediocru. Era suficient să se creeze un precedent şi acela era luat drept etalon. De pildă, personajul Ionescu din *Filip cel bun* a rămas ani de zile un „model" al activistului atotştiutor, care, prin discursuri moralizatoare, dădea răspunsuri la toate întrebările neliniştitoare ale tinerei generaţii. Asemenea „soluţii" ideologice aplicate, prin amputare, filmelor cu probleme „estetice" au ajuns uneori la limitele tragi-comicului şi rizibilului.

De pildă, neînţelegerea faptului că nu actriţa Tora Vasilescu se dezbrăca şi apărea goală în filmul *Proba de microfon*, ci personajul Ani, fapt considerat indecent şi dăunător tineretului, a dus la scoaterea tuturor elementelor erotice din filmele de actualitate şi nu numai din ele. Mai mult chiar, a dus la cenzurarea sărutului, a gesturilor „imorale" de dezgolire a picioarelor feciorelnice, a încercării iubitului de a descheia la mai mulţi nasturi bluza iubitei etc. În acest sens, filmului *Proba de microfon* i s-a scos o secvenţă-cheie pentru înţelegerea uneia din semnificaţiile lui principale, aşa cum s-a întâmplat şi cu unele ecranizări ca *Bietul Ioanide* şi *Blestemul pământului, blestemul iubirii* sau mai ales *Concurs* care, pentru două secvenţe „incompatibile" cu ideologia şi gustul puterii, a stat la „aprobare" aproape doi ani de zile!

Limbajul estetic a fost ca o limbă moartă în faţa „înaltelor răspunderi" ideologice. Astfel, neînţelegerea spiritualităţii poporului român, laic în esenţă, profund nemistic şi a cărui credinţă nu a căzut niciodată în fanatism, a făcut ca într-o anumită perioadă să se interzică introducerea imaginilor cu biserici în filme sau cu orice element religios, după care a urmat o perioadă de „reabilitare" a bisericilor, fapt de care a profitat un film precum *Buzduganul cu trei peceţi*, dar în mod abuziv, până la exagerare şi neadevăr, ca apoi să

Scanned with CamScanner

se interzică din nou apariţia bisericilor în cadru, cum s-a întâmplat la filmul *Liniştea din adâncuri*, căruia i s-a scos poate singura secvenţă expresivă, unde apărea un preot-ţăran, într-o înfruntare care se petrecea în biserica unei închisori.

Asemenea „tratamente", cu negări şi re-negări ale afirmaţiei, li s-au aplicat şi altor realităţi şi teme filmice, de la numărul mai mic sau mai mare al morţilor în peliculele poliţiste sau de aventuri şi până la chestiunea bişniţarilor! Ce să mai vorbim de problema numărul unu, care i-a dat „insomnie" puterii, aceea a modului de prezentare a intelectualului şi a măsurii în care el trebuie să apară în filmul românesc de actualitate, problemă care s-a „rezolvat", în sensul că filme cu/şi despre intelectuali nu s-au făcut, iar atunci când un intelectual apărea, el era întotdeauna „negativ".

Am dat aceste exemple, care acoperă o perioadă mai mare de timp, care au vizat deci întregul mecanism organizatoric al fostului „cinematograf socialist", ca să se înţeleagă cât de strânsă a fost relaţia dintre organizare şi producţie, dintre gustul estetic, exigenţele şi pregătirea ideologică a celor care au hotărât anumite „libertăţi de creaţie" şi soarta filmului românesc, tendinţele şi direcţiile lui de dezvoltare. Oscilaţiile în gusturi, în decizii, în hotărâri de moment, conjuncturale (care au avut prioritate în deciziile de perspectivă, a viziunilor de durată, a direcţiilor obiective), s-au reflectat direct în oscilaţiile valorice ale filmelor noastre de actualitate.

Transformările şi metamorfozele prin care au trecut ele, de la caz la caz şi de la etapă la etapă, sunt ca o lecţie dramatică, semnificativă, pentru avatarurile filmului de actualitate în general, deşi felul în care s-au derulat la noi e fără asemănare. Avatarurile filmului de actualitate, aşa cum l-au produs ai noştri, mai ales când filmul „avea probleme", au sfârşit, de cele mai multe ori, în schemă: uniformizare şi rentabilitate. În acest sens, valoroase erau considerate acele filme care nu ridicau nici un fel de probleme (spinoase) şi realizau economii. Deci, principiul „etalonului" era valabil nu numai în sfera ideologico-organizatorică, dar şi în aceea a economicului, respectiv a condiţiilor de producţie.

Scanned with CamScanner

Filmul de actualitate, cum am mai spus, a avut o soartă vitregă şi la acest capitol. Este de înţeles, deci, pentru ce a fost luat drept pildă şi dat ca exemplu un film care a satisfăcut principiul „etalonului" de la sine sau care, prin „retuş", s-a conformat lui! *Proba de microfon* şi *Fata morgana* au fost două asemenea exemple „ideale". Deşi procedeul *prizei directe* e vechi de când lumea, adică de când s-a născut cinematograful vorbitor, el fiind însă asociat şi, deseori, asimilat, pe bună dreptate, cu *ciné-vérité*-ul, procedeu a cărui vechime se identifică chiar cu apariţia cinematografului, totuşi folosirea lui, pentru prima oară la noi, de către Mircea Daneliuc, a fost considerată o noutate revoluţionară, ca pe vremea *kinoglaz*-ului lui Dziga Vertov de acum 70 de ani, acestui fapt atribuindu-i-se toate meritele filmului: realizarea rapidă, eficientă, economicoasă (sub 3 milioane de lei) şi valoroasă (orice problemă mai spinoasă „retuşându-se" cu grijă).

Iată o soluţie la criză, s-a spus, căci, într-adevăr, devizele filmelor se micşoraseră cu 30%, în timp ce transporturile se dublaseră, ajungând la suma de aproximativ 500.000 lei per film, preţurile la materiale la fel etc. În acest context a venit filmul lui Mircea Daneliuc, care a avut şi succes de public. Un argument în plus să se demonstreze cum se poate face film (foarte bun) cu bani puţini, filmul având un deviz limită de 2.800.000 lei, dar a realizat „economii" de peste 200.000 lei, motiv pentru care filmele de actualitate au început să intre în producţie cu devize în jurul a 2.500.000 lei.

Evident, producţia filmului *Proba de microfon* nu a fost vinovată de această situaţie. Meritele filmului şi eficienţa lui economică au aparţinut în primul rând regizorului şi nu procedeului „prizei directe" utilizat ca un mijloc funcţional, creator, raportat la scopurile estetice şi politice urmărite. Dovadă că cei care i-au urmat exemplul, Proba de microfon, introducând chipurile în filmul românesc de actualitate „moda prizei directe", uitându-se că *maestrul* aplicării acestui procedeu la noi a fost Jean Georgescu (în *Noaptea furtunoasă*, *Directorul nostru* etc.), au depăşit devizele, termenele, pelicula etc. De la *O lacrimă de fată* la *Concurs* nenumărate filme de actualitate au

Scanned with CamScanner

eşuat în acest sens. *Concurs*, de pildă, realizat de Dan Piţa (a cărui structură creatoare e aproape opusă celei a lui Daneliuc), deşi a fost gândit în priză directă, a costat un milion de lei mai mult decât *Proba de microfon*, nemaivorbind de depăşirea peliculei (cu 4.000 metri negativ imagine faţă de cota stabilită iniţial) sau de depăşirea termenelor.

Procedeul *prizei directe*, ca şi al *ciné-vérité*-ului, ca şi orice alt procedeu, este funcţional sau nu, din punct de vedere artistic şi economic, în raport numai de cel care îl utilizează. În condiţii de producţie precare, fiecare se descurcă cum poate. Aşa a apărut al doilea exemplu: *Fata morgana*. Filmul lui Elefterie Voiculescu a creat un alt precedent: a fost realizat cu numai 9.000 metri peliculă negativ imagine. Nemaivorbind că el „a corespuns" din toate punctele de vedere: a fost realizat repede, economicos, nu a pus nici o problemă spinoasă, dimpotrivă, prin schematismul tematic şi prin subiectul comercial, de „love story", a avut un mare succes la public, la cel tânăr mai ales, deschizând seria altor filme asemănătoare, culminând cu serialul *liceenilor*. Iată, s-a spus, că se pot realiza filme de actualitate nu numai cu bani puţini, dar şi cu peliculă puţină, iar acest din urmă lucru este extrem de important întrucât pelicula negativ-imagine se importă, înseamnă deci valută!

Cât de greu era să comunici ceva fundamental despre actualitatea imediată, cât de complex era „timpul prezent", cât talent îţi trebuia şi câtă experienţă ca să vorbeşti în mod viu despre „eroism", „omul nou", „eroii revoluţioanari", „muncă", „patriotism", cu un cuvânt, despre „miturile lumii socialiste", în varianta românească! Şi cu toate acestea filmul de actualitate era considerat la noi de *complexitate C*, adică normală. În cadrul producţiei naţionale de filme de lung metraj erau prevăzute trei categorii de complexitate: A, B, C, adică deosebită (10%), medie (20%) şi normală (70%), cu limitele de deviz de 7 milioane, 5 milioane şi respectiv 3 milioane.

Situaţia economică tot mai precară, ascunsă o vreme şi după paravanul celor două exemple „etalon", cât şi după paravanul altor „reuşite" asemănătoare, a dus apoi la stabilirea unor noi limite de

Scanned with CamScanner

deviz pentru cele trei categorii de complexitate şi anume: 6 milioane, 4 milioane şi până în 2.500.000 lei. Limita din urmă revenea, desigur, complexităţii celei mai „simple", adică filmului de actualitate.

Iar consumul *mediu* de peliculă negativ-imagine a fost stabilit la 11 mii metri, în mod paradoxal acordându-se filmelor istorice, considerate de complexitate deosebită, 12.000 metri, deşi reconstituirea epocii unde se petrece acţiunea nu impunea, în nici un caz, un consum mai mare de peliculă. Filmelor de actualitate, în schimb, cărora li se cerea să reflecte în modalităţi vii, dinamice, autentice (ceea ce presupune utilizarea unor procedee realiste, ca *priza directă* şi *ciné-vérité*-ul) „măreţele transformări revoluţionare, cu luminile şi umbrele lor", doar 10.000 de metri!

Nu este lipsit de interes să arătăm cum se prezenta situaţia consumului de peliculă pe o perioadă mai mare de timp, comparativ cu lungimea filmelor şi cu numărul de filme:

Anul	*Nr. filme*	*Lungimea filmelor*		*Consum peliculă*
		Decupaj regizoral	*Copia standard*	*negativ-imagine color*
1961	10	2.842	2.353	21.377
1965	15	2.645	2.611	28.084
1970	11	2.705	2.610	21.388
1975	19	2.512	2.528	15.705
1979	28	2.406	2.476	14.077
1980	32	2.491	2.521	13.058
1985	26	2.405	2.444	12.154

Observăm câteva situaţii paradoxale: în timp ce numărul de filme era în creştere, atingând numărul de 32, după care a urmat o descreştere vertiginoasă, consumul de peliculă se afla în scădere, aspect pozitiv, desigur, sub raportul „îndeplinirii planului" şi al economisirii valutrare, dar nefavorabil din punct de vedere artistic; de

Scanned with CamScanner

asemenea, în timp ce lungimea decupajelor regizorale tindea, except înd perioada aberantă a ultimilor ani, spre media de 2.462 m.u. (metri utili), ceea ce înseamnă o oră şi jumătate de proiecţie, lungimea filmelor în copie standard depăşea metrajul stabilit în decupaj, contrar anilor '60 şi '70, fapt care reflecta, în fond, tendinţa reală a „umflării" filmelor de către tot mai mulţi cineaşti, lipsiţi, în general, de putere de sinteză, majoritatea neputându-se exprima decât în „stil maraton". Dovadă că unele filme au ajuns să aibă în loc de o serie, cât era prevăzut iniţial, două serii, situaţie care a început cu *Falansterul* şi s-a continuat cu *Lumina palidă a durerii*, *Munţi în flăcări*, *Saltimbancii*, *Glissando* etc., iar altele, datorită lipsei unei viziuni clare asupra motajului, a neputinţei structurării materialului filmat după o concepţie „a priori" sau „a posteriori", au ajuns la un aspect fantomatic, ciuntite şi amputate, lăsând impresia de amatorism.

De altfel, amatorismul ori diletantismul au invadat cinematografia noastră, de la factorii de decizie şi redactorii de filme şi până la regizori, scenarişti (altoiţi tot mai des în una şi aceeaşi persoană: „autorul total amator"), scenografi, pictori de costume, directori de producţie, şefi de producţie, recuziteri, asistenţi, contabili, distribuitori etc. Această situaţie existentă, paradoxal, într-un domeniu atât de specializat, de profesionalizat, a concurat la decăderea filmului românesc, a cinematografiei, în general, marcate de haos, incompetenţă şi mediocritate.

În aceste condiţii, concurenţa dintre valoare şi nonvaloare a devenit dură şi inegală. Mecanismul organizatorico-economic al cinematografiei a încurajat numai filmul rentabil, regizorii de excepţie fiind tot mai marginalizaţi. Comparativ cu masa regizorilor mediocri, lor nu li s-a creat nici un regim special, aşa cum se proceda în alte cinematografii, precum şcoala rusă, de pildă, care în paralel cu izolarea noastră cunoştea o deschidere fără precedent, unor cineaşti ca Nikita Mihalkov, Loteanu, Bondarciuk, Gogoberidze, Danelia, Menşov, Raizman, Panfilov, Lubşin, Abuladze, Riazanov şi mulţi altii, care, prin forţa creaţiei lor, au impus valoarea în lume, creându-li-se absolut toate condiţiile necesare manifestării plenare a personalităţii lor artistice (deşi din punct de vedere economic şi cinematografia

Scanned with CamScanner

ex-sovietică avea o situaţie precară!). Cum puteam să fim competitivi din punct de vedere valoric când unei situaţii de producţie şubrede (sărăcia materială era vizibilă în filmele noastre în toate compartimentele, de la decoruri şi costume la calitatea peliculei şi a luminii!) i se adăuga o concepţie la fel de şubredă despre creator şi arta lui!?

Căci, nepunând la socoteală filmele de complexitate „specială", cărora li se acorda un deviz aparte, peste 5 milioane de lei, aprobat de „forurile superioare", „respectul" faţă de artist era acelaşi şi el se reflecta în condiţiile vitrege în care lucra un cineast autentic, în lupta pe care acesta trebuia să o dea pentru apărarea fiecărei idei, pentru obţinerea fiecărui metru de peliculă în plus, a fiecărui leu dintr-un eventual deviz suplimentar, pentru combaterea spiritului mercantil de breaslă (majoritatea „meseriaşilor", făcând filme pentru bani, căutau să-l „izoleze", obţinând, de pildă, oamenii şi aparatele cele mai bune!), pentru obţinerea unei copii de difuzare în plus, pentru urmărirea filmului său pe piaţa internă şi internaţională, pentru participarea lui la festivaluri etc. Se poate replica: dar aceasta a fost, este condiţia artistului autentic în general, pretutindeni şi în toate timpurile! Mai ales când el se inspiră în opera sa din actualitate, din problemele ei spinoase, faţă de care nu poate avea decât o atitudine realistă, lucidă, critică. Nimic mai fals însă când ne gândim la domeniul cinematografiei. Dar să lăsăm cifrele să vorbească.

În ce condiţii debuta un tânăr regizor în anul 1966, bunăoară? Un film de actualitate avea un deviz de 7-9 milioane lei şi i se atribuia o cantitate medie de peliculă negativ imagine alb-negru de 23.024 metri, iar color 28.164 metri. Competiţia era redusă la numai 15 filme în acel an. Nu era stresat deci de termene strânse, iar decupajul avea limita fixată la 2.647 m.u. Putea lua parte la cel puţin unul din cele 59 de festivaluri la care au participat filmele româneşti de lung metraj, încununate atunci cu 8 premii importante. De altfel, întreaga situaţie a filmelor produse în deceniul şapte putea fi de invidiat.

În ce condiţii intra în ultimii ani în producţie un debutant, am văzut. Ce să mai adăugăm? Că unui film de complexitate C,

Scanned with CamScanner

normală, deci de actualitate, nu i se admitea în 1985, de pildă, mai mult de 30 de obiecte de filmare, că acestea trebuiau alese la o distanţă de cel mult 30 km de locul cazării echipei, că filmul trebuia terminat în 245 zile calendaristice, aşadar, într-un ritm de creaţie foarte strâns, perioadele fiind fixate după cum urmează: perioada de pregătire - 70 zile, perioada de organizare şi repetiţii - 20 zile, perioada de filmare - 65 zile (cu obligaţia să se tragă 60 m.u./zi filmare), perioada de montaj - 90 zile şi perioada de lichidare - 30 zile. Ultima perioadă însă depăşea în mod constant termenul prevăzut, unele filme fiind aprobate după luni şi luni de zile, caz în care orice modificare însemna bani, timp, energie şi alte greutăţi în plus, ca într-un flux de producţie răsturnat sau cu „burţi".

O perioadă greoaie, deci, care nu depindea decât de timpul şi de capriciile forurilor de decizie, perioadă la fel de anevoioasă ca şi aceea a intrării unui film în producţie, cineastul având aşadar de suportat, comparativ cu forma mai simplă a anilor '66, handicapul unui sistem organizatoric foarte complicat. Şi, totuşi, cum se făcea planul? Prin filme de montaj şi prin raportarea unor filme neterminate, aflate în faza de două benzi, ca terminate. Legislaţia era încălcată, modificată. Cheltuielile pentru refaceri alocându-se din bugetul anului următor. Această ilegalitate se numea „metoda dulării" (de la numele celui care o aplica, Dulea, de unde şi vorba: „Mai dulează?").

De asemenea, orice regizor care intra în producţie avea de suportat handicapul unei concepţii cinematografice gândite în „materia primă" a peliculei negativ-imagine color importată (căci peliculă alb-negru nu s-a mai importat din 1977, ca şi pelicula *eastman-color* sau *fuji* de altfel), dar difuzată în „materie primă" a peliculei azomureş, peliculă pozitiv, pentru copiile de difuzare, produsă la Tg. Mureş, de o calitate mult inferioară celei importate odinioară. În acest caz, *imaginea* se modifica atât de mult încât, din acest unghi de vedere fundamental, filmele arătau cu totul altfel, fondul gri, de pildă, devenea galben sau verde, de parcă ar fi fost vorba de realizări noi, regândite peste noapte, fapt care avea repercursiuni grave asupra calităţii operei cinematografice şi, desigur, asupra valorii ei de export, de competitivitate!

Scanned with CamScanner

Fără îndoială, pentru explicarea acestor realităţi, se găseau mereu „cauze obiective". În general, se spunea că cinematografia noastră, criza ei organizatorică, involuţia condiţiilor de producţie, deprofesionalizarea tot mai accentuată a celor ce lucrau în diferitele sectoare ale sale, de la redactor şi regizor la distribuitor etc., aveau de suportat - ca şi economia ţării în ansamblu - handicapul crizelor mondiale de tot soiul, „şocul" crizei energetice, a materilor prime etc. Explicaţia e greu de acceptat.

Cine putea crede, de pildă, că funcţionarea defectuoasă a sistemului organizatorico-economic al cinematografiei noastre era o consecinţă a creşterii obiective a numărului de filme, să spunem?! Sau că valoarea filmului românesc suferea tocmai din această pricină?! Dar am văzut că valoarea nu depinde de numărul de filme pe care îl produce o ţară. Aşadar, dacă criza demografică, bunăoară, este o cauză obiectivă care determină direct „creşterea" numărului de spectatori la cinematograf, problema organizării unui proces de producţie, a creării unui climat de creaţie propice valorii este deja o cauză subiectivă, care depinde de oameni, de calitatera lor, de capacitatea lor de a se uni în numele aceluiaşi respect pentru creaţie şi pentru om, pentru spectator, de a-şi autogospodări cu inteligenţă mijloacele (banii, pelicula etc.) de care dispune, de a iubi, în ultimă instanţă, munca pe care o fac. De acest lucru depinde totul, chiar şi influenţarea spectatorului, chiar şi atragerea lui puternică spre filmul de actualitate noncomercial, care în anii dictaturii a fost cel mai vitregit de condiţiile de producţie, deşi i se punea în balanţă sarcini mari, i se atribuia un rol important, chiar mesianic, în educarea tineretului şi în orientarea societăţii, cerându-i-se să fie *cronica vie* a actualităţii, a „realităţilor fierbinţi ale României socialiste"!

Am sperat zadarnic ca apariţia valorii şi calitatea receptării ei să fi fost roadele fireşti ale unui drum ce ar fi trebuit să-şi tragă seva din acelaşi izvor: *dragostea pentru filmul românesc*. Această dragoste nu a existat, căci dacă ar fi existat, ar fi dus la o mai bună organizare a muncii în toate sectoarele cinematografiei noastre şi la crearea unui adevărat climat de creaţie. Numai un asemenea climat sănătos ar fi putut să păstreze, nealterată de dezgust, dragostea regizorilor

Scanned with CamScanner

autentici pentru munca lor, pentru filmul românesc. Regizori talentaţi au existat, dar ei şi-au dat adevărata măsură rareori, aproape întâmplător, ca şi cum ar fi luptat pe baricade diferite, ca şi cum ar fi depins mereu de „indicaţiile" altcuiva însăşi natura artei şi credinţei lor, unitatea cauzei lor. Într-o competiţie dreaptă, loc este pentru toată lumea. Se pare însă că mulţi cineaşti, chiar din cei mai buni, au confundat, aşa cum continuă să confunde şi acum, lupta pentru putere, pentru ciolan, cu *puterea creaţiei* care, cum spunea Caragiale, *insuflă viaţă* operei de artă, singura putere care trebuia, trebuie să-i preocupe, să-i neliniştească, singura de care a depins şi va depinde însuşi prestigiul lor şi al cinematografiei naţionale!

Filmul românesc nu a contat pe piaţa mondială, ca şi cum nici nu ar fi existat (în S.U.A., de pildă, cum au declarat nu o dată mesagerii regizorilor trimişi acolo cu burse, nu se ştia nimic despre cinematografia noastră!). Un distribuitor din Anglia, ca să dăm alt exemplu, nici nu ar fi luat un film românesc chiar dacă i l-am fi dăruit, pentru că în reclama lui ar fi trebuit să investească, ca în toate cazurile de publicitate, între 300.000 şi 500.000 de lire sterline, bani pe care nu i-ar mai fi recuperat, din lipsă de spectatori, căci în nici un caz nu i-ar fi interesat problemele pe care le dezbătea filmul nostru! Iată de ce, dacă vrem să fim cu adevărat competitivi, e nevoie să se înceapă cu această „învechită" dragoste pentru filmul românesc, aşa cum ne-au transmis-o întemeietorii săi! Iar răspunsul pentru calitatea producţiei şi a receptării trebuie să-l dea funcţionarea unui „sistem al valorii"! Altfel situaţia va arăta pe mai departe ca în *testul* care urmează, ca o ultimă pagină a *Aplicaţiilor* lucrării noastre.

IV. Test sociologic

1. Ce vă atrage mai mult?
   - literatura, teatrul, filmul, concertul, opera...
2. Câte filme vedeţi pe lună?
3. Numiţi câteva filme preferate

Scanned with CamScanner

4. După ce criterii vă ghidaţi când mergeţi la un film?
- regizorul
- vedeta
- genul (comedie, film muzical, poliţist, istoric, film de actualitate, film politic, ecranizare)
- reclama (TV, radio, cronicile, afişul, dacă filmul e în culori, vecinii, colegii, întâmplarea etc.)
- sala de vizionare (sală modernă, ecran panoramic, distanţa de casă etc.)
- timpul liber

5. După ce criterii apreciaţi valoarea unui film?
- subiectul
- jocul actorilor
- spectaculosul (acţiune trepidantă, suspans, mari montări etc.)
- firescul
- dezbaterea actualităţii
- cantitatea de informaţii, de cunoştinţe
- specificul naţional (trăsăturile definitorii ale spiritualităţii şi vieţii unui popor, atmosfera caracteristică, obiceiuri, port, limbă, comportament etc.)

6. Ce filme de actualitate româneşti aţi văzut?
7. Ce aşteptaţi de la filmul de actualitate?
- să vă destindă
- să vă dea „soluţii pentru viaţă"
- să vă pună probleme

Acest test complex l-am efectuat în anul 1980 la Liceul nr. 23 din Capitală, liceu cu profil industrial, cuprinzând categorii sociale diferite: profesori, ingineri, pedagogi, maiştri, seralişti, elevi, muncitori calificaţi, muncitori necalificaţi. Sondajul sociologic a urmărit în principal să precizeze locul filmului, în raport cu celelalte arte, în preferinţele subiecţilor, frecvenţa contactelor cu filmul, criteriile de selecţie a spectacolelor, criteriile de apreciere a valorii filmului şi scopul urmărit prin frecventarea spectacolelor cinematografice.

După cum se va putea constata din rezultatele sondajului, situaţia nu era de fel îmbucurătoare, cauzele fiind multiple, între ele aflându-

Scanned with CamScanner

se şi cele analizate în studiul de faţă, precum falsa înţelegere a conceptului de actualitate, nivelul cultural mediocru, distorsionarea raportului etic-estetic, necunoaşterea limbajului cinematografic, lipsa de iniţiere şi instruire prin alte mijloace formative, prezentarea fără discernământ pe ecranele cinematografelor şi la televiziune a unor producţii mediocre, amorale, falsa exigenţă a producătorilor noştri de film, absenţa filmelor de calitate care să reflecte realitatea, adevărul, care să dezbată problemele fundamentale ale actualităţii etc.

Aceste cauze au determinat lipsa de fermitate a criteriilor de selecţie şi de judecată de valoare a filmelor, îndreptarea majorităţii preferinţelor către filmele pur comerciale, care atrag prin spectaculosul în sine, considerarea filmului aproape exclusiv ca un prilej de a oferi soluţii confecţionate (cazul elevilor din clasele mai mici) sau, pur şi simplu, de a amuza.

Dar iată *Tabelul comparativ* realizat printr-un sondaj apreciabil de 35-50% , adică prin *metoda reprezentativă* sau a alegerii, fie semnificative, fie la întâmplare, metodă care este o aplicare în practică a unei legi matematice formulate în sec. XVIII de Bernoulli în lucrarea *Ars conjectandi*, care stabileşte metoda de estimaţie pe baza unui eşantion de populaţie (în cazul nostru, de publicuri).

OBSERVAŢII-TEST

Prin testul respectiv am mai urmărit:

a) nivelul de pregătire al spectatorilor, cultura lor cinematografică în special;
b) empatia spectatorilor faţă de filmul de actualitate
c) criterii care să distingă între filmul de valoare şi filmul comercial;
d) relaţia artă-industrie (difuzare);
e) raportul timp-actualitate estetică

Scanned with CamScanner

categ. nr.	1	2	3	4	5	6	7
0	1	2	3	4	5	6	7
elevi cl. IX 8 cl.	filmul literatura muzica populară	0-10 media 3-4	Piedone Africanul Safari Expres Omul păianjen	genul sala-reclama vedeta	joc. act.-subiect sp. naţional	Cumpăna Eu, tu şi Ovidiu Ora zero	soluţii destindere probleme
elevi cl. X 12 cl.	filmul muzica uşoară -	3-20 media 7-8	Sandokan, tigrul Malaieziei Piedone Africanul filme poliţiste (S.N.)	vedeta (S.N.) genul sala	joc. actorilor spectaculosul subiectului	Nea Mărin miliardar Omul care ne trebuie Ora zero	soluţii probleme destindere
elevi cl. XI 5 cl.	filmul teatrul- literatura muzica	2-4 media 2-3	Lanţul amintirilor Omul păianjen Comisarul Piedone la Hong Kong	recl.-prod. genul vedeta	joc. actorilor subiect regia	Eu, tu şi Ovidiu Ora zero Cumpăna	soluţii probleme destindere
elevi cl. XII 8 cl.	filmul teatrul literatura	3-12 media 5-6	Colosul din Rhodos Safari Expres I se spunea „Buldozerul"	genul vedeta recl.-prod.	subiect joc. actorilor spectaculosul	Septembrie Omul care ne trebuie Ora zero	soluţii probleme destindere

Scanned with CamScanner

0	1	2	3	4	5	6	7
seral 12 cl.	filmul literatura teatrul opera	2-20 media 7-8	Lanţul amintirilor Viaţa merge înainte Fata care vinde flori	vedeta genul regia prod.	subiect joc. actorilor dezbaterea actualităţii	Septembrie Mijlocaş la deschidere Oraşul văzut de sus	probeme soluţii destindere
elevi maiştri 8 cl.	filmul literatura muzica populară şi uşoară	2-8 media 4-5	Un poliţist incomod Campionul de cursă lungă Pe aripile vântului	vedeta regia (S.N.) genul (poliţiste)	subiect joc. actorilor dezbaterea actualităţii	Omul care ne trebuie Cumpăna Cine mă strigă	destindere soluţii probleme
pers. muncitor calif. 18 subiecţi	muzica populară şi uşoară filmul teatrul	0-4 media 1-2	Pe aripile vântului Cocoşatul de la N.D. Mihai Viteazul-filme indiene	genul vedeta -	joc. actorilor subiect cantitatea de informaţii	Nea Mărin miliardar Mere roşii Reconstituirea	destindere soluţii -

Scanned with CamScanner

0	1	2	3	4	5	6	7
pers. muncitor necalif. 18 sub.	muzica populară şi uşoară film teatru	0-2 media 1	Comedii cu L. de Funès şi Fernandel filme indiene	vedeta întâmplarea genul (comedii)	joc. actorilor subiect -	Eu, tu şi Ovidiu Iarna bobocilor Mama	destindere - -
maiştri instr. 10 sub.	literatura teatru opera	0-6 media 1	O floare şi doi grădinari Şatra O dramă la vânătoare	vedeta genul regizor	subiect joc. actorilor firesc	Comedii Nea Mărin miliardar Reconstituirea	destindere soluţii -
ing. 23 sub.	pictura muzica literatura muzica	0-2 media 1	filme cu B. Davis, I. Bergman, Jean Gabin, P. O'Toole	vedeta genul regizorul	subiect joc. actorilor cantitatea de informaţii	Clipa Ultimele zile ale verii Nea Mărin miliardar	destindere probleme -
prof. 51 sub.	literatura arte plastice filmul	0-4 media 1-2	Andrei Rubliov Totul de vânzare Totul despre Eva	regizorul genul vedeta	subiect joc. actorilor firesc.-regia	Clipa Mere roşii Puterea şi Adevărul	probleme destindere soluţii

Scanned with CamScanner

REZULTATUL:

a) exceptând categoria profesorilor, preferinţele se îndreptau îngrijorător spre filmul comercial
b) lip[illegible]e spirit critic datorită nivelului slab de pregătire, de cul[illegible]ră cinematografică
c) elevii vedeau (văd) foarte multe filme, dar nu aveau (nu au) criterii de evaluare estetică, ceea ce ar fi impus (impune) introducerea în şcoală a unui *curs de cinematografie.*
d) cu vârsta, interesul pentru film scade, mai ales la intelectuali
e) valoarea filmului era (este) apreciată în exclusivitate după subiect şi jocul actorilor
f) elevii cereau (cer) soluţii, muncitorii destindere, iar intelectualii probleme
g) *interes foarte mare pentru filmul de actualitate*
h) în general, preferate producţiile mediocre, comerciale, unde jucau actorii cei mai populari (producţiile româneşti)
i) burlacii vedeau (văd) multe filme, familiştii mai nimic
j) „clasamentul" elevilor era deconcertant (primele 10 filme indicate la punctul 3 şi respectiv 6 al *testului*):

Piedone Africanul	Ora zero
Safari Expres	Eu, tu şi Ovidiu
I se spunea „Buldozerul"	Omul care ne trebuie
Sandokan, tigrul Malaeziei	Nea Mărin miliardar
Lanţul amintirilor	Cumpăna
Omul-păianjen	Septembrie
Colosul din Rodos	Totul pentru fotbal
Piedone la Hong-Kong	Cine mă strigă
Un poliţist incomod	Mere roşii
Profetul, aurul şi ardelenii	Ilustrate cu flori de câmp

k) „preferinţele" erau (sunt) pentru filmele de ultimă oră

Scanned with CamScanner

Notă bibliografică

Sursele principale privind datele folosite la elaborarea *Aplicaţiilor* (exceptând *testul*):

- Anuarele cinematografice pe anii 1968-1986 ale Centralei Româniafilm
- Caiet de documentare cinematografică A.N.F. nr. 1-2/1979
- Revista *Cinema* nr. 1-4/1980
- Situaţia statistică a realizărilor înregistrate de filmele româneşti:
  - în ţară, până la 31.4 XII.1981
  - în Bucureşti, până la 31.I.1982
- Regulamentul de organizare şi funcţionare a fostelor Case de filme
- Planurile tematice ale fostelor Case de filme
- Alte documente ale fostelor Case de filme, ale fostului C.C.E.S., ale fostului C.P.C. „Bucureşti" şi ale Centralei Româniafilm.

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Argument 5

I. Accepţiuni ale conceptului de actualitate 15

Actualitatea ca Archaeus 15
Actualitatea imediată (actus) şi actualitatea estetică 29

II. O teorie a comunicării 43

Comunicarea ca *anamnesis* 43
Comunicarea ca poveste 48

III. Civilizaţia prim-planului 57

Filmul la timpul prezent 57
Recesivitatea artei filmului 62
Mituri ale actualităţii 67

IV. Ecuaţia incluziunii 82

Definiţie 82
Estetica firescului 84
Filmul politic 92
Dubla natură a filmului competitiv 98
Cinematograful speranţei 107

V. Experienţe 113

Lipsa de alternativă a "filmului politic" românesc 115
Faze ale "competitivităţii" filmului românesc 122
Speranţa lui Moromete sau Teoria "creşterii arborescente" 126

Scanned with CamScanner

Natura documentară a cinematografului 136
Mituri ale actualităţii în film 141
Filmul indian între "soluţia fericirii" şi atitudine 159
Şi arta filmului îşi continuă drumul 169

VI. Sociologia actualităţii şi a spectacolului cinematografic 177

Concluzii 195
Note 198
Bibliografie selectivă 202

VII. Addenda. Aplicaţii 207

Argument 207
I Direcţii şi tendinţe în filmul românesc pe teme de actualitate 211
II Grafice, tabele, scheme comparative 232
III Relaţia dintre producţia filmelor româneşti de actualitate, difuzarea şi receptarea lor 260
IV Test sociologic 277
Notă bibliografică 283

Scanned with CamScanner

1895-1995
UN SECOL DE CINEMATOGRAF

În forma în care o înfățișăm acum cititorului, această lucrare -teza de doctorat a autorului-, era imposibil de prezentat înainte de 1989 fără amputarea părții aplicative, care demonstra inactualitatea filmului de actualitate românesc, cât și a coloanei ei vertebrale, întemeiate pe o viziune personală sublectivă, care nu se putea încadra în schemele unei gândiri dogmatice, primitive, în cadrele fatale ale unui "materialism științific" rigid, îngust. Cercetarea sociologică ne-a condus la rezultate inacceptabile pentru "politica culturală" din anii dictaturii, care nu putea accepta graficul adevărului, imaginea negativă a mărginitului cinematograf socialist, a filmului de actualitate autohton devenit instrumentul cel mai "popular" de propagandă a puterii, de reflectare bombastică a capriciilor ei. Tocmai de asemenea cercetări științifice se ferea dictatura, pentru că ele, prin natura lor, înfățișau situația reală a unui fenomen. I se prefera adevărului, sistematic trunchiat, minciuna "planificată", un mecanism zgomotos care și în cinematografie, cu aportul nemijlocit al multor cineaști, a dat "roadele" necesare oglindirii falimentarei "construcții socialiste", producându-se în serie "filmele de groază" ale "Epocii de aur", în fond, același Film trist, fără față umană, "inconfundabil" ca portretul dictatorului sau ca secera și ciocanul fixate parcă pentru totdeauna în cadru!

ISBN 973-[illegible]-75-4

LEI 5980